UNA REVISTA ASTUR

EL WENDIGO

DEDICADA AL ESTUDIO DE LA IMAGEN

con articulos de:

Javier Cuervo

Faustino R. Arbesú

Ramón Fermín

Gonzalo Lorenzo

--- y

COMIC

AÑO N.º 23 - 150 ptas.

G.A.I.I.R.N.I.

GRUPO ASTUR DE INVESTIGACIONES Y REALIZACIONES DE LA NARRATIVA CON IMAGENES presenta al...

GRUPO EL WENDIGO

Ramón Fermín Pérez-Javier Cuervo
Faustino Rodriguez Arbesu
Mariano Herron
Antonio Tomás

Publicacion Amateur

Deposito legal M. 3362 1977

Nº 23 AGOSTO 1982

DIRIGE
FAUSTINO RODRIGUEZ ARBESU

PORTADA
ANTONIO TOMAS, BASADA EN DIBUJO DE WILLEISNER

MONTAJE
ANTONIO TOMAS Y FAUSTINO RODRIGUEZ ARBESU

ESCRIBIERON
JAVIER CUERVO
SISTRELLS
FAUSTINO RODRIGUEZ
GONZALO LORENZO
ALEJANDRO CUESTA ARZA
JAVIER REIGADA

DIBUJARON
SISTRELLS
ISAAC M. DEL RIVERO
JAVIER REIGADA

Graficas APEL
- Campo Sagrado, 33 -
GIJON

COMENTARIOS EN VOZ ALTA

BILAL.– Es este un autor verdaderamente coherente. Sus trabajos son lo más interesantes que se han realizado en Europa en las últimas décadas. Lo que no comprendemos son los motivos de Nueva Frontera para cambiar el titulo original de la obra que se está publicando en VERTIGO. De «Las Falanges del Orden Negro» se ha pasado a «Los Comandos del Orden Negro» (¿?).

UNA NUEVA REVISTA.– Las nacionalidades comienzan a dar sus frutos. En andalucia y más concretamente en Sevilla, se está publicando una revista de comics autóctonos, que merecen el más cálidoapoyo por la audacia que desmuestra al abordar una empresa de este calibre.
Los interesados pueden dirigirse a:
ORBIS - TERTIVS
GENERAL MOSCARDO US -2º D
ALCALA DE GUADAIRA - SEVILLA

UN AUTOR QUE PROMETE.– RAFAEL ESTRADA, salido de uno de los concursos de novelas de la revista 1984, se va decantando como un buen narrador. Esperemos que no se pierda al tratar de seguir los pasos de determinados «consagrados»; o las imposiciones estilisticas de editoriales.

RAMBLA.– O como cambiando el nombre de una revista (TROYA - TROCHA) y perdiendo concienciación e independencia editorial, se puede llegar a penetrar en el dificil mercado nacional.

...y si no lo encuentras en tu kiosco SUSCRIBETE!

UNICA REVISTA DE ESTUDIO DEL COMIC QUE EN ESPAÑA, HA LOGRADO MANTENER UNA PUBLICACION PERIODICA TRIMESTRAL

1 AÑO 600 pts
4 NUMEROS
2 AÑOS 1200 pts
8 NUMEROS

DIRECCION
Jose Antonio Lazaro
C/ Aguado nº 3-5 B
GIJON
Transferencias: C/C 716.271
BANESTO - General Mola - GIJON

De cada uno de los trabajos públicados es responsable su autor.

CUANDO LOS HEROES ERAN MIOPES

LA MUJER EN EL COMIC ESPAÑOL DE LOS AÑOS 40-50

En el tipo de comic que pudieramos definir como tradicional, y más concretamente en el género de aventuras que tanto proliferó en las décadas de los años 40 y 50, la mujer es encuadrada en una tipología muy concreta, que de acuerdo con el papel que desempeña puede encontrarse dentre de los grupos siguientes:
- HEROINAS
- LAS OTRAS (las que inexorablemente se enamoran del héroe sin posibilidades de verse correspondidas).

HEROINAS

Grupo integrado por aquellas mujeres que desde el inicio de la historia, son el amor platónico del héroe.

Las hemos denominado como heroinas por la afinidad afectiva que sostienen con el héroe. En ningún caso lo haremos, salvo excepción, por su comportamiento heroico. Realmente representan la antítesis de este concepto, aunque algunos pudieron pensar y de hecho así lo hicieron altratar de imponernoslas como modelo, que con su recato y fidelidad respondían plenamente a él.

Analizada hoy esta tipología, su creación responde a una concepción maniqueista, represiva, machista y brutal de entender la vida; como posteriormente se tratará de argumentar.

No sé si a todos los lectores habituales del comic les habrá impresionado en la misma forma, pero una de las cosas más frustantes con que me he tropezado en ellos y que mayor recuerdo me dejó , fué el ver como el héroe siempre se enamoraba de la mujer que no debia. Salvo rarísimas excepciones, el héroe de los comics españoles de las decadas mencionadas, siempre se enamoró de un tipo de mujer que respondía a unos cánones previamente establecidos y que al ser sumamente reaccionarios convierten a éstas en la plasmación icónica más antilujuriante de la historia.

Fisicamente las heroinas están perfectamente diferenciadas del resto de los personajes femeninos, bien por la manera de vestir, su cursi recato, su forma de peinarse, expresarse o comportarse, o simplemente, por su ideología conservada, «angelical», etc...

A LA BUSCA Y CAPTURA DE LA «CUALIDAD» PERDIDA

Para ser heroina de estos comics, entre otras muchas, era imprescindible reunir las «cualidades» siguientes:
- Belleza anodina, sin ostentación, marchita y caduca; propia de la mojigatería y la estupidez.
- Recatada y sosa
- Fiel, rayando en la clausura
- Pura en el vestir, en el hablar y en el pensar. Con esa «pureza» propia de un anuncio de detergente.

– Femenina (bajo una concepción machista)

Representación fidedigna de la iconografía virginal, que tanto apetece como esposa ideal el macho de nuestra civilización Judeo-cristiana.

Iconografía que funciona a la perfección con la concepción machista de la futura esposa; de esa mujer que va a ser de «su» propiedad, de «su» uso exclusivo y futura madre de «sus» hijos: Virgen, recatada y antilúbrica, que nunca comentará el error de hacerse desear por otro hombre, por aquello de que el simple hecho de que alguien pueda tener pensamientos deshonestos con ella, es motivo de afrenta para su futuro «dueño». Como ejemplos gráficos, remitimos al lector a los comics de la época, en los que encontrará féminas como: Ana Maria (El guerrero del antifaz); Isabel (El Cachorro); Annelora (Flecha Negra); Paulina (El espadachin enmascarado) etc., que siempre serán diferenciables y diferenciadas del resto del elenco femenino de este medio de expresión.

EL TRIBUTO DE LAS HEROINAS

Todo privilegio requiere un tributo y el que han de pagar las mujeres correspondidas en el amor recogedor: soledad y eterna fidelidad.

Soledad impuesta por las continuas ausencias del héroe en su busqueda de aventuras, aumentada hasta el sadismo por los votos de fidelidad que se les impondrá. Miéntras, él correrá sus aventuras con otras mujeres de las enclavadas (como no) en el grupo de LAS OTRAS.

Existe otro tributo, que por insólito, tiene importancia transcendental en relación con lo que las heroinas representaron a nivel de comunicación. Tributo que es la contribución mas cruel y deshumanizada que se le puede imponer a una mujer, aunque solo sea un ente de ficción: el no ser concebida como amante ni en la mente de su creador. El ser virgenes predestinadas para regocijo de esas mentes enfermas y hereticas (la concepción inmaculada de la Virgen trataron de que no fuera excepcional) que procuraron por todos los medios a su alcance, y el comic fue uno de ellos, castrarnos el amor en ara de una idealización aberrante: Mujer-virgen.

Heroinas que más que amantes, nos darán por siempre la imagen de «virgenes voluntarias»

LAS OTRAS

En este segundo grupo se enclavan las mujeres más bellas, atractivas y con «gancho», de toda la historia del comic español. Mujeres cargadas de feminidad no machistas, erotismo y sensualidad. Féminas cuyo principal handicap, consistió en tener la «osadia» de realizar algunas de las funciones reservadas exclusivamente para el macho, por una cultura ancestral, que pretendió como único objetivo para la mujer: el estar sometida al macho. Mujeres que por aquellos años, nos dieron una imagen de la mujer moderna, desterrando a un segundo término a «la muñeca de porcelana» que pretendían imponernos como símbolo antisexual y castrante. Ellas fueron: audaces, liberadas, agresivas, atrevidas, coquetas, líderes; capaces de luchar por el amor, etc.. O bien formaron parte de ese tipo exótico, al que nuestra cultura de tanto desear reprimidamente, ha despreciado y marginado, utilizándolas como

«chivo expiatorio» de todas sus represiones y ocultas bajezas.

Desprecio y marginación que para llevarlo a efecto, se ha recurrido al machismo más denigrado: manipulando al propio sexo femenino y utilizándole (ligas puritanas, «feministas», cristianas, etc.) como arma contundente cuando al hombre, dada su posición de «caballero», no le era permitido repeler las «trasgresiones» que estas «descocadas y libertinas» mujeres cometían.

Ante el erotismo de «Zoraida» (El guerrero del antifaz) o la audacia de «La mujer pirata», la mojigatería de Ana Maria queda mal parada. Por siempre serán las Zoraida, Ismalia; Zaina, Katy, La hija del Trueno, nuestras heroinas, nuestros primeros amores reprimidos.

Ellas y no otras, despertaron en nuestro incipiente erotismo los primeros deste-

Reportajes de Boda
Fotografia de Estudio
CARNETS
Fotografia Industrial
Reproducciones

FOTOGRAFIA
J.Tomas
Mª Cristina, 1 (El Coto)
Telf. 331112 GIJON

Revelados B/N y Color
Venta de Rollos y
Material Fotografico
Portarretratos
Toda clase de trabajos
Fotográficos

llos de rebeldía hácia algo que trataron de imponernos, pero que aún entonces, a pesar de nuestro manipulado raciocinio, llegamos a entrever que algo no funcionaba, que estaban tratando de darnos «gato por liebre», que los héroes eran MIOPES y no sabían distinguir ni diferenciar, entre una mujer y una estampa virginal inopetente.

Las OTRAS, serán en estas décadas la eterna encarnación del «mal», o cuando menos, mostrarán un camino que no debería ser recorrido por ninguna mujer que por entonces se tildara de «decente». Serán la representación gráfica de la mujer deseada, pero no recomendada. El fruto de la hipocresía de una sociedad mal pensante y reprimida, no exenta de crueldad hacia todo lo que no era «lícito» de poseer.

ANTECEDENTES DE «METROPOLIS» A «LA MUJER PIRATA» PASANDO POR «LA MUJER PANTERA»

Llegar a encontrar antecedentes o equivalencias tan maniqueos como los aquí expuestos, resulta un tanto difícil al responder éstos a deformaciones patológicas, de una concepción puritana bastante acusada de entender la feminidad. Creo no obstante que como en tantas otras ocasiones, éstos hemos de buscarlos en el cinematógrafo. En él, podemos hallar tipos de mujeres que en algunos matices se asemejan a los descritos, si bien estos han sido previamente «depurados», esquematizados y repetidos hasta el lenguaje subliminal, por la ideología imperante en nuestra nación con todas sus secuelas, entre las que destaca su concepción patológica de lo que representa la mujer.

La mujer liberada, erótica, sexual, capaz de manejar a los hombres y que asumirá el papel de «mala de turno-devora hombres» hizo su incursión ya en la época muda. Fritz Lang y Thea von Harbou crearán un androide femenino con todas estas características en el film «Metrópolis» (1926). Con «La mujer pantera» (1942) Jacques Torurneaur dará vida a una de las féminas de este tipo más inquietantes de toda la historia del cine; como tampoco hemos de olvidar las creaciones del más maldito de los directores de cine: Eric Von Stroheim.

El erotismo imaginativo, exótico, sofisticado y lujuriante en la mujer, es fácilmente identificable en el cine con la inclusión de consecuencias: mujer-mantis. Recordemos a esa «mala mujer» que proveniente de la ciudad, seduce al protagonista en «Amanecer» (Murnau - 1927) y le induce a liberarse de su esposa asesinándola. Josef von Sternberg en 1930 da vida a una Galatea excitante y perturbadora, en el film «El angel azul»: Marlene Dietrich.

Actriz que mitificará el personaje de «La mujer fatal» y no podrá desprenderse de él en toda su larga carrera de actriz.. El modelo creado por la Dietrich le seguirá más allá de la ruptura con su Pigmalion Hitchock lo empleará en «Pánico en la escena» (1950), Orson Welles en «Sed de Mal» (1958) y Billy Wilder lo utilizará en dos ocasiones: «Berlín Occidental» (1948) y «Testigo de cargo» (1958). Billy hará uso de toda la fatalidad que la Dietrich representaba, en el primero de los films. En el segundo, el autor más ácido que ha dado Hollywood, empleará el mismo esquema para crear el clima adecuado. Al final del film con un giro de 180º, desmitificará el mito haciendo que la «mujer fatal» tantas veces interpretada por Marlene, sea facil presa de los truculentos manejos del almibarado galan-héroe que siempre representó Tyrone Power: dos desmitificadores en un mismo film.

Capua, 8
Gijon
Gijon

LAS OTRAS EN EL CINE DE AVENTURAS

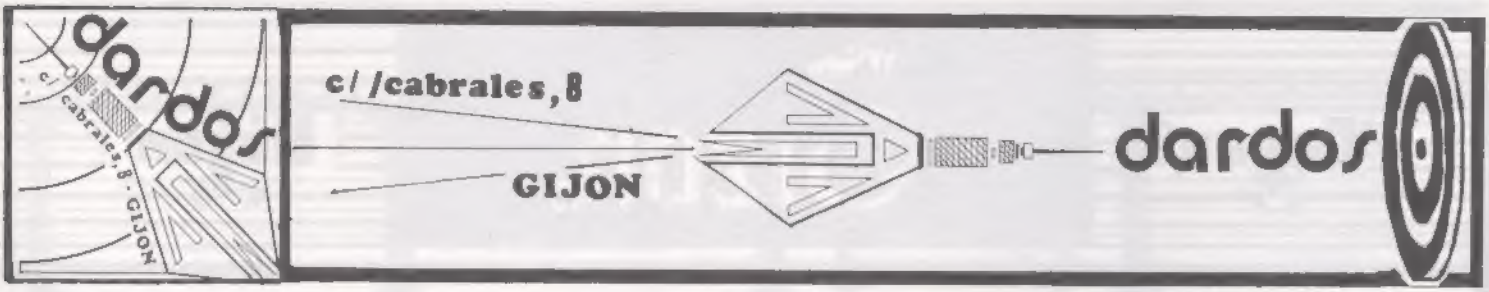
La mujer aventurera, audaz, liberada, dirigente y no «heroina» fue muy prolífera en el cine de aventuras de los años 40. Basta que recordemos la serie de «Tarzan» interpretada por Johnny Weissmuller y títulos como: «Tarzan y las amazonas» (1945); «Tarzan y la mujer leopardo» (1946); «Tarzan y las sirenas» (1948). En ellas, este estilo de mujer hacía el «roll» de protagonista, anulando y sustituyendo a la clásica heroina (Jane) que se queda en casa (en estos films) suspirando por el retorno del héroe. Esquema que como se puede apreciar, coincide en algunas particularidades con los descritos en el comic, y es que la mayor influencia que se puede encontrar entre ambos medios a nivel de personajes siempre corresponderá con el género del seril.

Una de las sublimaciones del tipo de personaje tratado, nos dará Jacques Tourneaur en la persona de Jean Peters y con el personaje de «La mujer pirata» (1951). «Mala de turno» que a más de un infante hizo suspirar por sus «ojitos extraviados» (aderezados con un buen cuerpo y un gran estilo). Miope, como los héroes de los comics, tenia que ser el malo, muy malo, a rabiar de malo (como actor) Louis Jourdan, para enamorarse de la inapetente Debra Paget en esta película (no en «La tumba india» Fritz Lang - 1958) dejando a un lado a la erótica y exótica «Mujer pirata».

ALGO QUE EL COMIC NO PUDO O NO QUISO VER

Hasta este momento hemos visto una serie de referencias que en algunos aspectos, relacionaban tipos femeninos de los medios de expresión cine y comic. Sin embargo, debido al momento coyuntural por el que atravesaba nuestra nación, al exhaustivo control de censura y más directamente a las consecuencias de una ferrea mentalización cultural altamente reaccionaria que desde todos los auditorios, cátedras, escuelas, catequesis y demás medios, se hacia llegar la «información» al ciudadano, el comic no abandonó los modelos aquí descritos hasta casi los años 60. Este medio de expresión no pudo, o no quiso ver, que cuando estos nacieron en él, en el cine se habia iniciado su destrucción con films tan importantes como «La diligencia» (Jonh Ford 1939). Film en el que se enfrentan los dos tipos de mujeres en litigio y en el que se invierten las coordenadas morales, resultando que la mujer de dudosa reputación expulsada del pueblo por las «ligas femeninas», resulta ser la «heroina» de la historia. Mujer de turbio pasado pero de profundos y humanos sentimientos. La otra cara de la moneda que han tratado de falsearnos con conceptos moralistas decimonónicos y ramplones y que el comic español no ofrecerá hasta avanzados los años sesenta, cuando siguiendo un poco el camino abierto por «Diana» («El hombre enmascarado» 1936 Ray Moore y Lee Falk) a la autóctona «Sigrid» («El Capitán Trueno» 1956 Victor Mora y Ambrós) comenzamos a ver heroinas algo mas descocadas, intrépidas y humanas, más en consonancia con el tiempo en que vivimos, y del que el comic realizado en España parecia haberse olvidado.

FAUSTINO RODRIGUEZ ARBESU



SIMPLEMENTE Draku

A. Tomás

BRUGUERA

PULGARCITO

PERIODICO INFANTIL de Cuentos, Historietas, Aventuras, Entretenimientos, etc., etc.

5 Cts. | Redacción y Administración: Mora de Ebro, 141. - Barcelona | Año I
Fundador y Director: Juan Bruguera | Núm. 1

Portada de Pulgarcito, num. 1, 1921 © Editorial Bruguera

EL OCASO DE LOS DIOSES

Cuando hace unos dias escuchaba por la radio las habituales noticias –guerras por aqui, guerras por allá, muertes y desmenbrados por doquier– se coló entre ellas una que me dejó literalmente sin respiración: Editorial Bruguera estaba en suspensión de pagos. Según el locutor la dificil situación financiera de la empresa era conocida desde hacia tiempo en los circulos especializados; debe ser que uno no es ningún circulo especializado, pero la verdad es que si me dicen que Reagan se lo monta de pacifista o que Bresnv es socio de honor de Annistia Internacional, no me pilla más de sorpresa.

Bruguera era una editorial que nacida a principios del siglo habia evolucionado constantemente hasta alcanzar su actual situación de predominio en el mercado, apareciendo ante el aficionado como un ciclópeo coloso que escupia –nunca mejor dicho– centenares, miles, de tebeos por minuto. Para no romper la tradición tenia, como todo coloso que se precie, los pies de barro.

La radio y la prensa explicaron en su dia las razones económicas de esta quiebra, por lo que no tiene sentido repetirlas. A nosotros nos interesa Bruguera porque siendo en el momento actual el más claro ejemplo de lo que es una industria dedicada sin paliativos a la alineación, su historia es en gran medida la historia del comic en España y tuvo –como no– sus momentos de esplendor.

Casi todas las historias del comic español comienzan, sin ponerse demasiado de acuerdo, por rastrear en el brumoso pasado en busca de antecedentes y asi uno se remite al Bisonte de Altamira y otro a los graffiti del Acueducto de Segovia, pero todos coinciden en que la primera publicación española de historietas que merece tal nombre es T.B.O. esta revista editada en 1917 por Joaquín Buigas, alcanzaria tal éxito que en 1935 sobrepasaba ya la tirada de 200.000 ejemplares y daba nombre a todo un género. Claro que aqui el TBO sólo nos interesa porque, como consecuencia de su éxito, Juan Bruguera –dueño de la editorial El Gato Negro– se animaria a lanzar una revista similar, nacia asi –en el año 1923– la revista PULGARCITO.

En Pulgarcito se publicaria mucho material de origen inglés pues la editorieal El Gato Negro se dedicaba fundamentalmente a la edición de folletones ingleses de aventuras y ciencia ficción, llegando incluso a producirlos por su cuenta siguiendo los patrones británicos. Tras «Pulgarcito» vendrian otras revistas: «La Alegria Infantil» «AEI» y alguna más y asi –plácidamente– llegamos a los años 30 y a la guerra civil.

Durante la guerra civil las grandes editoriales –establecidas en Madrid, Barcelona y Valencia– quedaron en territorio republicano y fueron puestas bajo «control» de los trabajadores, pero esto fue más teórico que real y las publicaciones republicanas siguieron –con los cambios de una situación de guerra ha de producir forzosamente– con su linea habitual, tendiendo más a distraer que a difundir un mensaje ideológico concreto. En esta época El Gato Negro lanza nuevas revistas como PIONERO o CAMARADA, cuyos politizados titulos poco tenian que ver con el contenido. Cierto que ocasionalmente se hace referencia a la guerra y los fascistas son malisimos –es famosa la portada en que unos niños «fusilan» a otro con sus gomeros «por fascista»– pero en general ninguna de estas revistas tuvo la crispación ni los fines «didácticos» de sus homólogas del lado nacional, quizás porque eran revistas ya establecidas, con una linea y unos lectores, mientras que las revistas nacionales fueron creadas sobre la marcha y con el fin concreto de difundir su ideología entre niños y jovenes. Pienso que habria sido interesante ver la evolución de una revista ya consolidada en la zona ocupada por los nacionales, pero este fue un fenómeno que llego a producirse.

Acabada la guerra –en el año 39– seria el hijo de Juan Bruguera quien relanzase las actividades de la editorial, pero ya bajo el nombre actual de Editorial Bruguera. Su primer paso seria la reedición de «Pulgarcito». Comienzan asi las actividades de Editorial Bruguera que tendria su edad de oro a finales de los años 40 y primeros del 50 al lograr sintonizar con la vida real española de una forma casi única en la historia del comic en nuestro pais.

En efecto, frenta a TBO –su tradicional competidor ante los ojos del gran público– que parecia anclado en los años anteriores a la guerra y era ya una

institución para cierta clase media nostálgica de tiempos mejores, las revistas de Bruguera van a reflejar entre coñas y rechuilas una realidad cruel y mezquina en la que la pobreza material se auna con la disparatada ideología oficial –el nacional catolicismo– para hacer la vida imposible a buena parte de la población. Nada tiene entonces de extraño que las principales aspiraciones de los personajes de Bruguera sean, por este orden, comer de gorra y escapar a la represión sexual reinante –la Gilda gordita buscando siempre novio como un caribu en celo, Gordito Relleno a quien le salen del pecho enormes corazones y le dan soponcios cada vez que se cruza con alguna recatadísima belleza– lo primero lo logran alguna vez –mayormente por Navidad– lo segundo jamás.

Cuenta Luis Gasca que durante estos años se produjo el fenómeno curioso de que unas publicaciones teóricamente destinadas al público infantil se adquirían sobre todo en los kioskos de las estaciones de metro y ferrocarril, lo que prueba indudablemente su consumo adulto.

Esta «edad de oro» se logró, además de por esa sintonización con la España real, porque Bruguera pudo reunir una serie de autores magistrales, la mayor parte aún en activo y con los mismos personajes, pero unos y otros son hoy irreconocibles.

Echemos un vistazo a estos autores: en primer lugar podemos citar a ESCOBAR –Carpanta, Zipi y Zape– y a PEÑARROLLA –Gordito Relleno y Don Pío–, quizás lo que más llame hoy la atención del aficionado en su obra de entonces sea sus extraordinario estilo gráfico y la fuerza y elegancia de su diseño, a años luz de sus dibujos actuales planos y sosos hasta la saciedad.

Con un estilo fráfico inferior pero con una obra más corrosiva hemos de situar a VAZQUEZ cuyas series –Las Hermanas Gilda, La Familia Cebolleta– son bárbaros ataques a la modélica institución familiar que el Régimen auspiciaba. En sus historietas es difícil ver a la familia de otro modo que como el más refinado instrumento de tortura. Más tarde vendrían los cuentos del tío Vázquez, que parecen querer proporcionar al lector un cursillo acelarado de como vivir de gorra y sin dal golpe, algunas de estas historietas –francamente delirante– tendrían el expresivo subtítulo de «guía del perfecto moroso», quizás sea Vázquez el que mejor se conserva de todos los autores de aquellos años pero sus actuales historias o son meras repeticiones o pesa demasiado en ellas la amargura.

Para terminar hablaremos de un autor ya desaparecido: CIFRE, padre de «Don Furcio Buscaballos» y del «Reporter Tribulete». CIFRE unía a un agudo espíritu crítico una sesibilidad tanto en sus dibujos como en sus guiones que le hacen, para mí, el más inolvidable de todos los autores de aquellos años. No creo que haya lector de «Pulgarcito» que no recuerde con cariño y nostalgia las aventuras de Don Furcio e Isabelita –nada menos que su yegua– y la peculiar forma de expresarse de aquel en un genial y disparatado italiano. Los problemas de Don Furcio, a pesar de vivir en el Medievo, no difieren gran cosa de los de sus compañeros de revista y así pasaba el día tratando de comer de gorra, huyendo de acreedores y usureros y llevando palos a mansalva. Curisamente los personaes de Cifre –extraordinariamente populares en su tiempo– no tuvieron continuación tras su muerte y no han sido practicamente reeditados.

Antes de pasar a otro tema podemos hacer una reflexión sobre el «humor Bruguera» de estos años, quizás lo más distintivo sea que al ser absoluto «tabú» todos los temas relacionados con el aparato de Estado, el único sujeto posible es el propio ciudadano medio, por eso en estas series no hay la más mínima referencia a los temas que hoy consideramos imprescindibles en comic satírico –la policía, la Iglesia, los Impuestos, etc– y todo gira en torno al españolito medio y sus relaciones familiares y laborales, que son retratadas con crueldad esperpéntica y terrible: los personajes de Bruguera se lanzan desde sextos pisos por no aguantar a su mujer, lamen el suelo delante de su jefe

COMO ESPERABAN PASAR LAS NAVIDADES LOS PERSONAJES DE PULGARCITO
Y COMO LAS PASARAN EN REALIDAD
¡QUE CAFRE QUE ES MI CASERO, MIRA QUE DESAHUCIARME SOLO POR QUE LE DEBIA 17 AÑOS DE ALQUILER...!
¡HAY QUE TIO!
¡PERO YO, TENGO ESCALERA REAL!
¡QUE ES ESO! ¿Y EL AGUINALDO?
TE EXPLICARÉ QUERIDITA... ENSEÑÉ A UNOS TIPOS A JUGAR AL POKER Y...
¿Y YA VERÁS, FURCITO MIO, PAPÁ SE PONDRÁ MUY CONTENTO DE QUE NOS CASEMOS Y NOS REGALARÁ UNO DE SUS CASTILLOS PARA QUE PASEMOS LA LUNA DE MIEL.
¡MALANDRIN! ¡BELLA CO! POR OSAR PONER LOS OJOS EN MI HIJA DEL PORRAZO QUE TE VOY A DAR, IRÁS A PARAR A LOS ANTIPODAS...
ACERO INOXIDABLE SWISS-U-SA
SI, MUJA.
¡LE FELICITO JOVEN, SEGUN ESTE TESTAMENTO, SU TIO FLENCESBUTO, QUE HA MUERTO DE HIPO EN NILO-NILO LE DEJA HEREDERO DE 503 MILLONES DE PESETAS...!
¡ASI, A PRIMERA VISTA, CALCULO QUE EL CONVERTIR EN GRAVA ESTA MONTAÑITA LE TENDRÁ OCUPADO LOS 67 AÑOS DE CADENA PERPETUA A QUE LE HAN CONDENADO POR DEUDAS.
VIVA NUESTRO PROGENITOR!
¡HIJOS MIOS! COMED TODOS LOS PASTELES QUE QUERAIS.
¡SOCO... GLU... GLU... RRO!

Almanaque de Pulgarcito, 1982. © Bruguera

y son agredidos brutalmente por este... los únicos que desafian al mundo y encima se salen con la suya son los «morosos» de Vázquez.

ALGO MAS QUE COMICIDAD

Aunque los comics de Bruguera figuran en la no muy ortodoxa clasificación de los «tebeos de risa» en sus páginas aparecieron algunos personajes de aventuras que hoy son leyenda: El Inspector Dan, Doctor Niebla, Silver Roy, etc. En cuadernos aparecerian series como «El Corsario Verde», «El Jabato» y sobre todo «El Capitán Trueno», que también apareceria en sus revistas y seria, junto con el «Guerrero del Antifaz», el personaje más popular de toda la historia española.

En 1955 comienza la decadencia y en el 57 algunos dibujantes –más o menos los comentados– se reunen en cooperativa y crean Tio Vivo (inspirado en el DDT, otra revista Bruguera) pero la intentona no tiene éxito y en el 60 han de vender la revista a Bruguera. Bajo su control se convertirá en una revista más del montón, pero de gran éxito comercial.

Entramos asi en los años 60, Bruguera como negocio va viento en popa pero su gran momento ya ha pasado y aunque autores y personajes sean los mismos, nada tienen que ver con los de hace sólo unos años. Se inicia asi un proceso de degradación que continua hasta hoy. Carpanta, Don Pio, Zipi y Zape, incluso los personajes de Vázquez se consagran definitivamente como personajes para «niños», lo que en la peculiar filosofia Brugueriana equivale a personajes para subnormales, sin embargo aún habrá fugaces momentos de esplendor.

En el 68 aparece BRAVO, revista muy importante por dos razones, en primer lugar se trataba de una revista de aventuras, lo que era una novedad para Bruguera y en segundo nos dio a conocer el mejor comic que en aquellos momentos se hacia en el mundo: los personajes de Dargaud, asi supimos de la existencia del Teniente Blueberry, de Asterix, de Michel Tanguy y de tantos otros, sin embargo comercialmente fue un fracaso y su existencia efimera.

Un año después naceria el «Gran Pulgarcito», la mejor revista que Bruguera sacó jamás a la calle. En ella –a gran tamaño, buen papel y correcta impresión y color– seguirian apareciendo los personajes de Dargaud y además los dibujantes de la casa –Ibáñez, Vázques y sobre todo Raf– darian lo mejor de si mismo volviendo la editorial a glorias ya olvidadas. Curiosamente su vida seria aún más efimera –esto parece una maldición– y llegamos asi a la última y más desastrosa etapa de Bruguera: la entronización de MORTADELO.

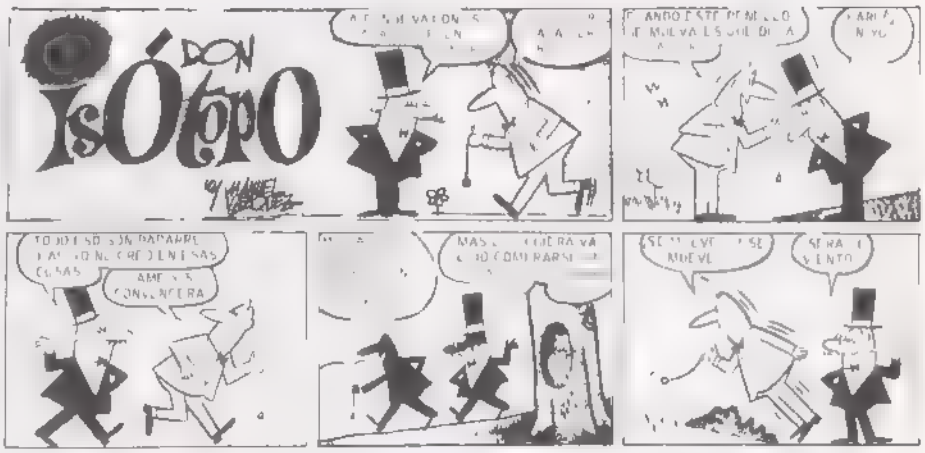
MORTADELO Y FILEMON, lo personajes creados por Ibáñez en 1958 para Pulgarcito, probaron ser lo más comercial de todas las amplias posesiones de Bruguera, asi que ésta decidió obrar en consecuencia. Para explotar este filón nacerá «Mortadelo» en 1970, en principio trató de seguir los pasos del «Gran Pulgarcito», publicando el mismo material Dargaud, pero pronto caeria en picado y su nombre devendria en un mero marchamo comercial, apto para arropar cualquier cosa pero todas –curiosamente– muy malas.

Poco se puede decir de los últimos años de Bruguera que no conozca el lector, surgen cada semana nuevas revistas a las que, pasado cierto tiempo, les nacen hijos «Super», «Extras» o «Gigantes»... aunque seria mejor dejarlos en OBESOS. En realidad el contenido es casi idéntico en todas y suelen tener como base largas historias de Ibáñez –hechas en serie como los churros– completadas con «reediciones» –algunas del mes pasado– e historietas extranjeras que si originariamente tuvieron alguna gracia la perdieron en cuanto Bruguera les dió su «toque

ESTA AVENTURA DA COMIENZO UN DESAPACIBLE DIA DE OTOÑO EN UN RASCACIELOS DE WALL-STREET...
SILVER ROY
CRIMEN en WALL-STREET
¡SÍ, SÍ, CLARO, TU COMPRA, COMPRA

LIBROS
REVISTAS
COMICS
C. FICCION
LA PALMA
Calle Ramón y Cajal, 2
OVIEDO

maestro» y se empeño en pintar de verde el rostro de la protagonista y de rojo cobalto lo que se suponen verdes prados



CONCLUSION

Como dijimos al principio la historia de Bruguera es en buena parte la historia del comic español, pero no se limita al mundo del comic, Bruguera editó también novelas populares, fotonovelas, libros de bolsillo y fasciculos. Es de justicia reconocer que Bruguera habia realizado en los ultimos años una gran labor divulgadora a traves de sus colecciones de libros de bolsillo, poniendo al alcance de todos desde los autores mas actuales a los grandes clasicos de la novela, pasando por lo que generalmente se llama –con cierta condescendencia– Literatura Popular, pero esa misma justicia nos obliga a afirmar que Bruguera tenia por completo abandonado aquel campo que la habia convertido en lo que era y aun hoy significaba su mas saneada fuente de ingresos El Comic

Los comics de Bruguera era, en el momento actual, un autentico «Establo de Augias» en el que era inutil buscar otra cosa que basura, lo cual es especialmente grave si pensamos que para muchos, tan nefastos productos eran el paradigma de lo que debia ser una publicacion infantil. Tampoco se trata de pedir peras al olmo, Bruguera tenia unas limitaciones muy claras y dentro de ellas habia que moverse, seria de tontos el rasgarse las vestiduras porque no editase comics de «arte y ensayo», pero si pudo editar revistas muy dignas –el «Gran Pulgarcito» parece el ejemplo más claro– a las que abandonó en cuanto probraron no ser comerciales, si tenemos en cuenta que Bruguera editaba decenas de revistas y que perdia dinero a espuertas por otras partes –sino no estaria en suspension de pagos– no nos parece demasiado pedir el que en algunos casos sacrificase la comercialidad a la calidad sin embargo parece que Bruguera dedicaba sus impetus a fines más elevados, como podrian ser sus multiples colecciones de libros de bolsillo A nosotros no nos parece mal que una editora de comic se lance a la publicacion de «Literatura» –es mas, si las ediciones son buenas y los precios asequibles nos parece muy bien– pero seguimos pensando que la mejor manera de hacer cultura que tiene una editorial de esas caracteristicas es la de editar BUENOS COMICS, y lo demas es secundario

NOTA

No soy un historiador del comic, tampoco conozco personalmente más que los ultimos tiempos de Bruguera –ni en el seno materno ni en el de Abraham se leen comics– por eso los datos que aqui se ofrecen han sido sacados de libros ajenos, de los siguientes:

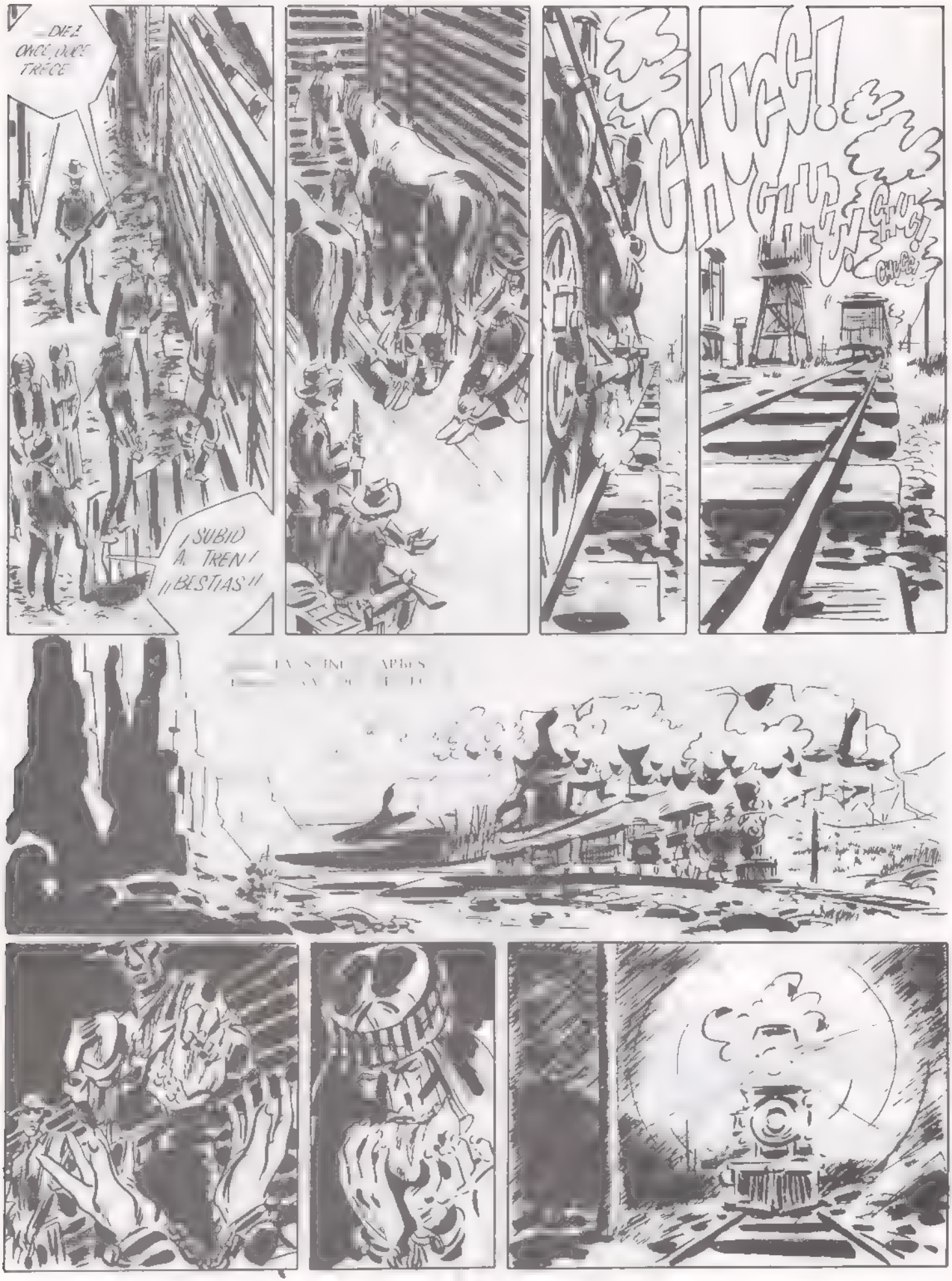
- «Los Comics en España» de Luis Gasca
- «Historia de los Comics en España», de Antonio Martin
- «Enciclopedia de la banda Dessinees», de la Edt. Album Michel

RAMON FERMIN PEREZ

SOUND+LIGHT COMIX
LA PROVIDENCIA
GIJON

PARAISO
Libros / Discos / Revistas
Comics Nacionales y Extranjeros
Merced, 28 – Gijon

¡¡¡Pi!!!
¡¡¡ARRIBA ANIMALES!!!
¡¡¡Viva la Libertad!!!


—DIEZ
ONCE, DOCE
TRECE
¡SUBID
AL TREN!
"BESTIAS"
CHUCU
CHUCU
CHUCU

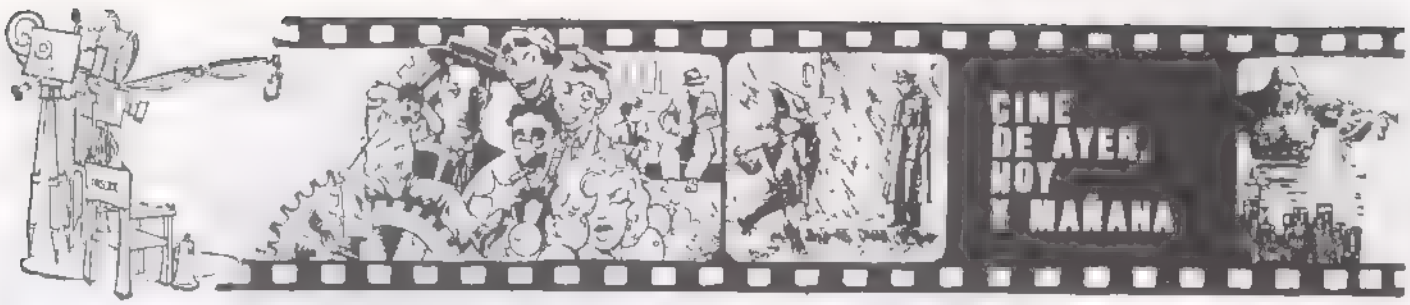
¡SSS!
¡ABRID! SOMOS EL RELEVO
TOC! TOC!
APARTAROS DE LA PUERTA ¡FUEEERA!
//MALDITO//
¡YA ERA HORA! NOS ESTABAMOS CONGELANDO AHI DENTRO

AHORA HAZ LO MISMO CON EL RESTO DE TU CAMADA
EL TIEMPO PASA CON MONOTONIA APLASTANTE PARA LOS QUE ANTES FUERON HOMBRES LIBRES.
1862
1869
1871
¡ORO!
HAY ORO EN

¿NO HAS NOTADO LA LLEGADA DE UN INTENSO OLOR A ¿CARROÑA?
¡SÍ! Y ACABA DE ENTRAR UN NUEVO CERDO QUE AUMENTA BUUUUFFS EL HEDOR
¡MALDITO IMBECIL!
BANG!
¡¡ASESINO!!
3 DOLARES POR CADA PIEL DE BISONTE
PAUW!
PAUW!

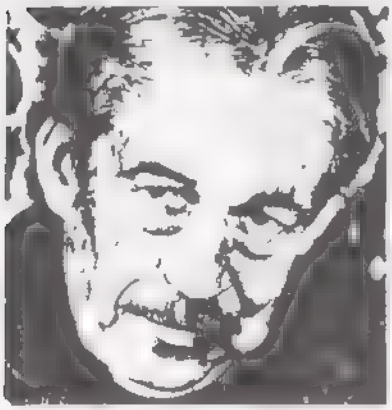
1871

BANG!
BANG!
BANG!



CINE CLUB ENSIDESA GIJON

PRESENTA



JOHN HUSTON

FRACASO, FATALIDAD, AVENTURA Y LUCHA

SINOPSIS

Paris 1890. En el Moulin Rouge bailan una descarada con el apodo de La Goulue, un grotesco personaje llamado Valentin, Aicha la argelina y su acompañante, ante un publico bullicioso y compuesto por diversas clases sociales. En una mesa, ante una copa de coñac, una mano hace unos rapidos apuntes de las incidencias de la danza. El espectaculo sigue con las chicas del ca-can, ejecutando su rito desenfrenado, que es, simultaneamente, retratado en el papel por los esquematicos bosquejos que traza el bebedor de coñac. Jane Avril, la maxima atraccion del Moulin canta, luego, una cancion mientras coquetea con los enguantados militares y algunos de los aristocratas que frecuentan el local. La representacion finaliza, la gente se va, las luces son paulatinamente apagadas, las señoras de la limpieza comienzan a fregar el suelo para el dia siguiente. Entonces el artista del lapiz se levanta de su mesa y cruzando la desierta pista de baile se va. Es Henri de Toulouse-Lautrec, un ser deforme debido a una fatal caida por la escalera de su señorial castillo que fracturo sus dos piernas en su pubertad e impidio su posterior crecimiento. Mientras camina hacia su modesta pension por las solitarias, humedas y sombrias callejuelas, recuerda el accidente que motivo su desgracia, el repugnate desprecio que le dirigio su prima y la frase de aliento que pronuncio un dia su madre: «Algun dia Henri, llegará una buena mujer que se fijara en tus bellos ojos». En ese mismo instante del recuerdo, Marie Charlet, una prostituta, le suplica proteccion coartada ante las pesquisas del comisario Patou, que la pretende encarcelar. Accediendo Toulouse, confiesa que Marie estuvo con el toda la noche. La acoge en su atico y, a la mañana siguiente, comienza a pintar su retrato. Le da dinero para comprarse un vestido y Marie tarda en regresar. Por fin aparece de nuevo y Henri la lleva a cenar a un sitio elegante, del que pronto se siente desplazada por su ambiente y no tarda en mostrarle su repugnancia y reproches por su defecto fisico, llegando a decirle que ninguna mujer le podra aceptar nunca, ni aun pagando por ello. Pide un coche y se va sin probar bocado. Horas despues, Marie llama insistentemente «arrepentida» a la habitacion del pintor, pero este no le abre y ella se va. Toulouse cae enfermo y su madre viene a visitarle y le anima para que busque a aquella mujer. Dias mas tarde, Toulouse recorre en coche de caballos todos los barrios bajos de la ciudad en su busca; hasta que la localiza, completamente borracha, en una misera taberna. Alli encuentra tambien a Bebe, su chulo; vuelve a repetirse el anterior desprecio, y el desgraciado artista opta por renunciar para siempre a aquella ilusion llamada Marie Charlet, no sin antes haberle entregado al comisario Patou una cierta cantidad de dinero para que, anonimamente, saque la licencia para un puesto a nombre de ella. Luego, llega a su atico y abre todas las espitas de gas sentandose resignadamente a esperar una muerte mas compasiva. Mientras fluye el gas, contempla algunos de sus cuadros aun por acabar, se levanta y comienza a darles sus ultimos retoques. Sus obras le han dado la energia suficiente para seguir luchando y no dejarse abatir facilmente, y, ya medio asfixiado, empieza a abrir de par en par todas las ventanas. Vuelve a preferir la vida en busca de una nueva oportunidad.

Tras largo tiempo de ausencia, regresa al Moulin Rouge y propone al propietario la tirada de afiches publicitarios dibujados por él. El resultado convierte al local en un music-hall respetable donde ya no tienen cabida las clases menos acomodadas. Incluso La Goulue se ha sofisticado, y eso sentenciara su decadencia. Las obras de Toulouse-Lautrec son tomadas como indecencias y nadie parece comprender su realidad pictorica. Un dia, el pintor ve a una mujer en uno de los puentes del Sena y, creyendo que piensa suicidarse, le dice: «Un nebuloso amanecer puede ser frio, pero no tanto como las aguas del Sena». Se trata de Myriam, que piensa sepultar, en el rio parisino, una llave fruto de un anterior desengaño. Al acudir con Jane Avril a una casa de modas, Toulouse vuelve a encontrar alli a Myriam como modelo y no tarda en convertirse en su asiduo acompañante. Tras un paseo con ella por el Sena, ve a La Goulue, completamente alcoholizada y arruinada fisicamente, tratando de convencer a un grupo de transeuntes de que ella fue un dia la mejor bailarina del Moulin Rouge. La concurrencia se mofa incredula, pero Toulouse interviene para confirmarlo. Estando un dia en casa de Myriam, el pintor descubre su retrato de Marie que, segun le confiesa su actual propietaria, adquirio en un baratillo por tan solo un par de francos. Pronto le sale un admirador a Myriam y Toulouse cree que esta le viene utilizando como instrumento de celos nada mas. No tarda en empezar a autoridiculizarse constantemente por su complejo fisico teniendo continuas discusiones con Myriam por este mismo motivo, hasta que, un dia, ella le comunica por carta, que en vista de que el no parece sintir ninguna clase de afecto por ella, ha decidido casarse con su admirador –aunque no le ama– con el unico proposito de cambiar de ambiente y asi poder olvidar su profunda pasion romantica hacia el artista. Este detalle sumira a Henri en el mas amargo de los dolores, se sumergira en la bebida hasta que fruto de uno de sus deliriums –en el que ve su habitación invadida por millares de cucarachas– sufrira una caida que le producira la muerte. Es trasladado a su castillo natal de Malrome donde fallece a los treinta y siete años con una ultima vision onirica de sus amigos del Moulin: Jane Avril, Valentin, La Goulue, Aicha, y el mismo negro Chocolat, despidiendole, Henri Toulouse-Lautrec expira mientras su padre le da, emocionadamente la noticia de que ha alcanzado la Inmortalidad artistica al acabar de ser aceptada en el Louvre su obra expuesta en la importantisima galeria Durand Ruel de Paris.

FICHA TECNICA

Moulin-Rouge (1952)

Intérpretes: José Ferrer (Henri Toulouse-Lautrec), Colette Marchand (Marie Charlet), Suzanne Flon (Myriam), Zsa-Zsa Gabor (Jane Avril), Katherine Kath (La Goulue), Muriel Smith (Aicha), Claude Nollier (Condesa de Toulouse-Lautrec), (Patou), Tutti Lemkov (El compañero de Aicha), Walter Crisham (Valentin), Rupert John (Chocolat), Eric Bohl (El propietario del bar), Mary Clare (Señora Loubet), Lee Montague (Maurice Joyant), Harold Gasket (Zidler), Jill Benet (Sarah), Maureen Swanson (Denise), Peter Cushing (Admirador), Jim Gerald (Padre Cotelle), Jules Maccio (el enano), Christopher Lee, Francis de Wolf y George Pastella (Pintores fracasados).

Duración: 123 minutos

Nacionalidad: Inglesa. Director John Huston. Argumento: Basado en la novela de Pierre de la Mure Guión: Anthony Veiller y John Huston. Fotografía en technicolor: Oswald Morris. Decorados: Paul Sheriff Música: Georges Aurio. Montaje. Ralph Kemplen. Vestuario: Marcel Vertes. Productor asociado: Jack Clayton. Una producción de John Huston para Romulos Films.

COMENTARIO

Puede resultar un dato significativo el que Huston comenzara a rodar «Moulin Rouge» cuando se cumplía el cincuentenario de la muerte del ilustre pintor, sus pinceles estaban resecos y sus telas permanecían vivas. Si bien, la elección de la novela de Pierre de la Mure no fue la más apropiada para reflejar la vida del biografiado en la pantalla (varios errores cronológicos de importancia se lo impiden), bien puede decirse que la turbulenta existencia de este hombrecillo fue así, pudo haber sido, o debió haber sido así realmente. Lo cierto es que Toulouse-Lautrec -pese a ser esa persona con tan grato sentido del humor que dicen era quienes le conocieron en vida- era ante todo un ser humano que sentía su desgracia física bajo su piel y que sin el estímulo de la pintura o el coñac no hubiera sido capaz de luchar contra su propia crisis. Tuvo, es verdad, más relaciones sentimentales con mujeres que los detallados por De la Mure en su novela, pero, también es cierto, que ninguna fue estable. Fue, como todo héroe hustoniano, un fracasado de por vida que logró su triunfo cuando ya no estaba presente para saborearlo...

En «Moulin Rouge» se nos ofrece toda la frivolidad y desenfado de unos tiempos que mueren, que estaran condenados por los acontecimientos y la forma de vivir del nuevo siglo: toda la magnificencia del «Fin de Siecle» o de «La Belle Epoque», pasarán a otro plano, sólo serán recuerdo en el pensamiento de unas gentes que irán envejeciendo sin querer. Nada más que la paleta inspirada de Toulouse-Lautrec será el testigo que acerca la vitalidad de un pasado que para muchos significa la juventud. Personajes como Valentin, La Goulue, Jane Avril, Aicha, quedaron inmortalizados en sus pinceles, formando parte de un universo que inicia pronto su descenso. Huston nos presenta un enfrentamiento con sus queridas criaturas o, mejor dicho, una irrupción en el mundo de éstas, el cual muere en el corto y doloroso exterminio de las mariposas. Vemos seres que sufren -como ocurre en todos sus films- debido a la avasalladora dialéctica de la sociedad. Toulouse-Lautrec, el pintor genial, «el enano de Montmartre», será una de esas victimas... un ser tan distinto del resto, viviendo una punzante marginación que sucumbirá más pronto que otros en la jungla de Huston que no es otra que la propia vida.

«Moulin Rouge» es algo muy bello y, a la vez, asentado en la dureza: personajes muy diáfanos envueltos en un torbellino imparable, otra vez más el rostro etéreo del fracaso se infiltra por todas las rendijas posibles, se expresan con crudeza todos los traumas

afines a una sociedad corruptible, y nos damos perfecta cuenta de que la tesis emprendida por Huston acerca de la inmutabilidad social, es algo que no ofrece ninguna duda.

FRIVOLIDAD Y MARGINACION

El film descansa su peso en dos partes muy importantes: los continuos trozos de la biografía de T. Lautrec, y la vida, en apariencia frívola, y posterior desaparición del Moulin Rouge (hay una sombra flotante acerca de lo que el Moulin era y ya no es). De hecho, también encontramos a La Goulue alcoholizada y mendigando, contando su historia de gran bailarina a quien quiera escucharla: borrachos y pordioseros que se burlan de ella y forman su único y grotesco auditorio. En lo referente al pasado de T. Lautrec, conocemos el triste relato de su infancia, su dolor físico y moral, y cómo se ha convertido o casi en un «rebelde marginado» que revolucionó los conceptos pictóricos existentes, que rompió moldes (como todos los antihéroes de Huston) debido, en gran parte, a su desgracia, a su amarga ironía para contemplar un mundo con el punto de vista de su fisiología atenazada

Tratando de entremezclar estos dos aspectos, es difícil medir hasta qué punto Toulouse se identifica con el Moulin Rouge o viceversa; ya que su cariño por el «cabaret» puede interpretarse y es lo más seguro como una huida de su propio mundo estrictamente condicionado y enfermo También conviene resaltar la influencia del Moulin Rouge como formador del gusto estético del pueblo parisino, hasta llegar a creer que París no es nada sin él o «Maxims» por ejemplo. será precisamente la realidad pictórico-fotográfica de los cuadros de T Lautrec la que convertirá al Moulin Rouge en «otra cosa», le desproveerá de su mundo propio y hará surgir la rivalidad social entre su concurrencia, como el propio artista reconoce al decir: «Siempre se mata lo que más se ama y yo he destrido al Moulin con mis pinceles».

LA REDENCION POR EL ARTE

La discriminación a la que va a ser sometido T. Lautrec, durante la mayor parte de su vida, se inicia en su juventud, en el seno de los de su clase, al declararse a ese primer amor que fue su prima; siendo rechazado por ésta y vejado en su dignidad de ser humano, a la vez que emplazado en el triste signo marcado en su existencia: la ausencia de vida afectiva con una mujer («... yo no te he amado nunca... eres un enano asqueroso y repugnantemente deforme, y ninguna mujer será capaz de amarte nunca...»). Sentencia que le perseguirá mientras viva y que oirá, en diferentes ocasiones, con otros tonos y matices por boca de otras mujeres; algunas situadas en estratos sociales inferiores al suyo e, incluso, sin tener relación alguna con él, como la ramera que hace la ronda en uno de los barrios más bajos de la ciudad que él confunde con Marie y se disculpa, recibiendo de ella la siguiente y lacerante afirmación: «Esa Marie debe de valer muy poco cuando le acepta a usted...». Las escuchará de personas a las que amó apasionadamente («...Si he soportado tus asquerosas manos en mi cuerpo, ha sido por mi «Bebe», para poder comprarle hermosas camisas de seda...»). Estos repetidos desencantos le conducirán irremisiblemente hacia un suicidio que sólo puede eclipsar esa titánica lucha por sobrevivir que encuentra en el arte como medio plástico de exteriorización de su dolor afectivo y humano, de su tormento y su éxtasis particular

Sus heridas, la inmunidad que se ha creado para poder seguir viviendo y el desprecio que siente por sí mismo le producen una callosidad y una ceguera que le impiden ver el afecto de los demás y cuando llega el verdadero amor que despierta en Myriam, surgido como consecuencia del hombre apuesto, alto y arrogante que Toulouse esconde tras su apariencia deforme, y que ella ha logrado captar desde los primeros momentos en que le conoció, e incluso mucho antes, a través de sus obras.

Es un dato a destacar el que Huston no es, en ningún momento, despiadado con ninguna de las mujeres que intervienen en la vida del pintor, ni aún con las que le destrozan sentimentalmente: sino todo lo contrario, las defiende y justifica en su forma de proceder cuando Toulouse dialoga con su madre acerca de Marie: «ella se crió y vivió en la jungla de esas calles, luchando y soportando continuamente las crueles embestidas de la vida donde el fuerte extermina al débil. No me he dado cuenta de las cicatrices que llevaba en el espíritu. Su vida era dura, pero también libre. Yo la he encerrado en un ambiente diferente al suyo y ella ha preferido volver, después de todo, a su jungla...»

En esta película, Huston presenta a T. Lautrec, no como una excepción en la inmensa comunidad de seres humanos, sino como el crisol donde se funden los demás hombres que igualmente sufran, que no alcanzan el amor y se desesperan ante la falta de reconocimiento por parte de sus semejantes... Toulouse-Lautrec quiere borrar su imagen grotesca y por eso se entrega a dos poderosos lenitivos: la bebida y el Arte. ¿Cómo conseguire-

mos los demas seres borrar la imagen no deseada que para nosotros mismos representamos?. Este es, tal vez, el posible mensaje que intenta comunicarnos «Moulin Rouge».

EL ANTIHEROE ANTISTABLISHMENT

Henri de Toulouse-Lautrec es la prueba más fehaciente del antihéroe hustoniano y, su forma de actuar en la vida es un bello ejemplo del individuo que no respeta las reglas del juego y pretende establecer las suyas propias poniendo en evidencia buena parte de los códigos imperantes, o tratando de su carácter adusto y anquilosado. La ruptura del artista con el mundo que le rodea, comienza ya en el seno de la sociedad que le corresponde vivir; se desgaja del ambiente noble instalándose en un suburbio parisino para vivir su propia vida ajeno totalmente a su linaje aprisionador. Su estilo pictórico se aparta de los cánones tradicionales, y termina siendo el primer pintor al que se le reconoce -en vida- su obra en el Museo de Louvre, a pesar de su comportamiento agrio, agresivo y deforme, con un caracter que choca continuamente con la sociedad hipócrita, clasista, malintencionada y fetichista que le rechaza.

Los duros, agrios y sinceros ataques de T. Lautrec contra el entorno social van desde considerar al «sancta sanctorum» del arte (el Louvre) como cementerio; hasta ridiculizar la pretendida moralidad de ciertas personas: («Ha de saber señora, que la mujer del cuadro no está desnudándose, sino vistiéndose; y quien la observa no es su amante, sino su marido que la espera para llevarla a la Opera en compañia de uno de sus hijos que es taxidermista. La inmoralidad que usted ve no está en mi obra, sino en los ojos de quien la mira...»); pasando por despreciar los objetivos de los propios artistas con los que se reúne en el café («a nosotros no nos unen nuestros ideales... sino el fracaso»). En otras ocasiones arremete contra las formas externas, por las que son juzgadas las personas en una sociedas superficial que olvida, muy frecuentemente, lo real basándose en simples apariencias observadas siempre desde el mismo lado del espejo. En este sentido, la protección de Toulouse hacia Marie frente al comisario Patou, resulta altamente aleccionadora.

ANACRONISMO DE LA NOBLEZA

El anacronismo existente en ciertas clases sociales aristocráticas que, al haber dejado a un lado el fundamento que las sostuvo lozanas y vigentes dejan de tener una justificación existencial, que es puesto en la picota por el film hoy muy comentado

La nobleza, cuando sobre sus hombros sustentó un fin social que redundaba en beneficio del resto de las clases sociales, o el espejo don éstas se miraban, su vigencia no fue puesta en tela de juicio. Pero cuando sus posesiones y riquezas fueron tales que se vieron forzados a pasar a ser meros administradores de sus bienes, se transformaron en algo anacrónico que Huston delata en esta pelicula a través de varias secuencias, pero principalmente en aquella que surge como consecuencia del escándalo producido por el primer cartel que pinta Henri ante los ojos de los «biempensantes» parisinos. Su padre, el conde de Toulouse le recrimina por ello y el pintor le echa en cara el que le juzgue de tal forma no por la posible inmoralidad del gráfico; sino por haber «roto moldes» dentro de su aristocracia, al ganarse la vida trabajando: «Desde que Maria Antonieta subió a la guillotina, los aristocratas no somos más que fósiles vivientes. A ti te falta valor para abrirte camino en la vida con el trabajo, y yo en cambio te he demostrado que lo tengo. Esa es la única diferencia que nos separa a ambos...»

Como cunclusión se puede resumir el film como un homenaje vitalmente rendido por Huston a una ciudad (París) un gran pintor (Henri de Toulouse-Lautrec) y el mayor emporio artistico de todos los tiempos (El Moulin Rouge). Es igualmente obligado el mencionar otro notable trabajo cinematográfico realizado por Vicente Minnelli en «El loco de pelo rojo», pelicula donde se cuenta otra existencia artística igualmente dolorosa: la de Vicente Van Gogh, un inolvidable personaje, entrañablemente amigo de T. Lautrec, herido en el mundo de la pintura y cuya detenida observación nos hace encontrar un cierto paralelismo con «Moulin Rouge», por sus estudios cromáticos, por retratar a dos supervivientes del pincel y presentarnos un mismo entorno social desolador. Aunque «El loco de pelo rojo» se nos insinua menos fustigador y decisivo que el soberbio film, mezcla de ternura e impacto social elaborado por ese gran vitalista que es John Huston.

GONZALO LORENZO FAUSTINO RODRIGUEZ
Y ALEJANDRO CUESTA

BANG!
BANG!
BANG!
BANG!
BANG!
PAM!

WANTED
2008
"SOLDADOS"... ¡LA PATRIA OS PIDE QUE ELIMINEIS A ESTAS ALIMAÑAS! RECORDAD LAS PALABRAS DEL GENERAL SHERIDAN "EL UNICO INDIO AMIGO ES EL INDIO MUERTO"

¡EXTERMINAR!

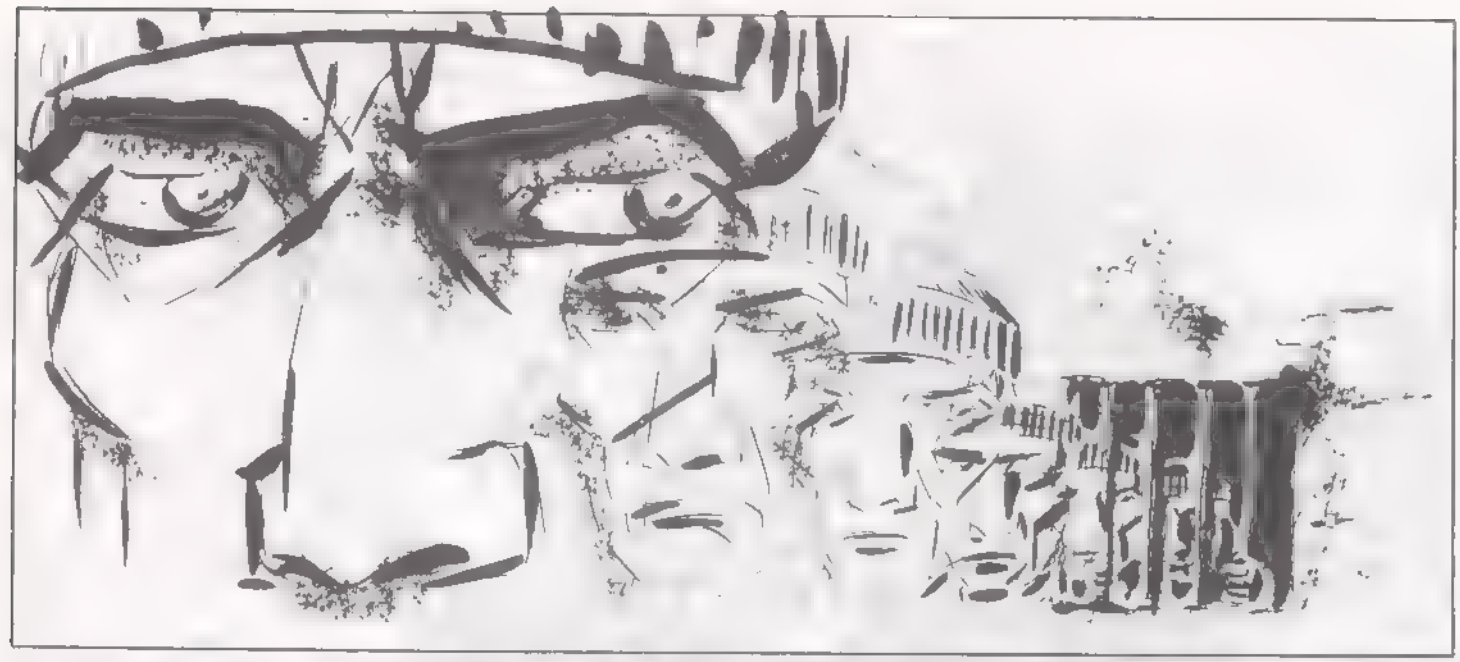
BANG!
BANG!
BANG!
BANG!
BANG!
¡LAS CRIAS TAMBIEN!
¡¡NO SON HUMANOS!!

BANG!
CLIK

.. ¡HABEIS CUMPLIDO CON VUESTRO DEBER!
¡LA NACIÓN ESTARÁ EN DEUDA ETERNA
CON VOSOTROS!

CAPITAN SMIT, USTED JUNTO CON TREINTA DE SUS MEJORES HOMBRES SE PONDRA A LAS ORDENES DEL ASESOR EN ASUNTOS INDIOS SR O'HARA
¡A SUS ORDENES MI GENERAL!
LA LUCHA POR LA EXISTENCIA, CONVIERTE SU VIDA EN UNA EPOPEYA
DOS AÑOS LLEVA ESE INDIO ASESINANDO BLANCOS EN TORNO A EL SE ESTA TEJIENDO UNA LEYENDA ¡NO PODEMOS CONSENTIR QUE SE HAGA UN SIMBOLO! LO QUIERO ¡¡VIVO O MUERTO!!
SABEMOS QUE SE HA IDO A LAS MONTAÑAS ESPERO QUE LO ENCONTRAREMOS
¡LA CHOZA ESTÁ VACIA!.. ¡OCULTAROS EN EL BOSQUE!
TRATADOS..
TRATADO DE PAZ
..Y VIOLACIONES SE SUCEDEN

CLIK!
PUM!
PUM!
BANG!
BANG!
PUM!
PUM!
PUM!
PUM!
PUM!
¡¡LA GUERRA SE CONVIERTE EN MASACRE!!



Guión realizado en 1.972; dibujado en 1973-74; 1ª publicación La Habana 1.974.-

EN FRECUENCIA NO MODERADA

En «1984», una de las revistas del más hábil editor de este país (Josep Toutain), aparece mensualmente una columna d'artagnanesca a manos de Fernando Fernández, que comenzó con la gremial autoloa de los neurasténicamente geniales dibujantes de historietas y continuo con una serie de artículos de los que algunos necesitan contestación o réplica.

La columna lleva el previsor y engañoso título de «En frecuencia moderada» y viene a ser un pequeño agora para el discurseo de un dibujante que se siente muy artista, muy pintor y muy intelectual.

El artículo publicado en el número 32 merece un comentario a algunas de las lindezas con que obsequia el autor de «Zora y los hibernautas».

De mano, la intencionalidad del autor es cuestionar la solvencia de los críticos, un derecho que se le reconoce pero que es inadmisible en su argumentación. Los dibujantes, para él, necesitan revalidar frente a editores y público, su titulación profesional, pero ¿Qué precisa un experto (...) o crítico para ser avalado como tal? El dibujante no sabe que contestar y, generalizando, descalifica a la mayoría de los críticos «salvo honradas excepciones»

Vamos por partes: el saber al crítico, como al soldado el valor, se le supone, aunque no todos los evaluadores de las historietas dispongan de tal conocimiento. Fernández se pregunta que convierte a un aficionado en crítico: como no encuentra una respuesta válida, trataremos aquí de solucionar esta deficiencia. La función crítica nace de una propensión valorativa hacia lo que se lee y asimila. La valoración se fundamenta en años de lectura y conocimientos culturales de artes, ciencias y humanística que llevan a una comprensión del lenguaje de la historieta, de los contenidos étnicos y de la forma comnicativa que se está empleando. El criterio que pone en marcha todo el mecanismo es más sencillo de lo que el autor supone

El lector con capacidad crítica hace abstracción de la inmodestia comecocos con que determinados editores presentan sus productos, distingue entre una firma y un resultado y no se deja engañar por la verborrea de algunos críticos oficiales vinculados a empresas editoras interesadas en la implantación comercial de determinados autores que actúan de relaciones públicas o de portavoces, a falta de voz propia de determinados dibujantes

Una vez logrado esto, valora una historieta como válida cuando sus contenidos entretienen o llevan a la medita-

ción, cuando los codigos lingüísticos verbo-iconicos son cumplidos «ortograficamente», cuando hay comunicacion efectiva entre autor y lector, cuando hay una realización plastica eficaz y cuando el vanguardismo no es IMPOTENCIA CREADORA ni el clasicismo ESTANCAMIENTO

Son muchos los aspectos valorables y enumerarlos todos sería muy difícil, pero fuera de sistematizar uno a uno los componentes necesarios para declarar como buena una historieta, como si se tratase de una recta infalible, cuando una historieta funciona hay una sensacion especial. Los «porques» vienen a partir de ahí y son la base primaria de toda critica.

Si Fernández desconfía de la capacidad valorativa y cultural de los criticos, no se le puede dar ninguna solución, porque afortunadamente la Universidad no expide titulos en «comicología e historietística», para mal de este dibujante que, como a los selectivos laborales, lo que le interesa es la oficialidad de un titulo

FRIVOLOS E INCONSCIENTES

Con los dos adjetivos que aparecen en este ladillo, Fernando Fernández califica descalifica a los críticos «(salvo honradas excepciones)». Los críticos son todo eso y mas: son crueles, perversos y taimados como los malos de Gago «por lanzar varapalos (en muchas ocasiones «gratuitos») a obras que llevaron meses, incluso años de elaboración».

Toda critica puede ser positiva o negativa, porque depende de una obra y esta está sometida a las mismas valoraciones. El critico, como el artista, puede equivocarse, pero cumple una misión complementaria e innegable y siempre menos perjudicial que la del autor, detras de cuya obra pueden encontrarse miles de lectores soportando fraudes habilmente disfrazados por los publicistas. El critico tiene que prescindir de todo esto y juzgarlo reconociendo valias o denunciando irregularidades

No importa el tiempo, o valores subjetivos, o crisis de edad, o el sarampion de la hija pequeña del dibujante, porque el autor de comics no debe crear para él, ni para los criticos, sino para los lectores

Hay una innegable responsabilidad hacia el lector, y que ésta se cumpla depende en buena medida del critico.

DIBUJANTES MUDOS

Hay una frase en el texto que, ademas de infantilmente quejumbrosa, es tan falsa como una moneda de tres pesetas. Transcrito textualmente: «el artista jamas ha tenido portavoces propios»

Todos los artistas: escultores, cineastas, pintores, literatos... han tenido un unico, inmenso y excluyente portavoz **su obra**. Una creacion que habla por si sóla y que está hecha para hablar, mientras su código este adecuado a la facultad organica e intelectual del receptor. No hay mejor portavoz. Pero no acaba aqui la cuestión. Los dibujantes han tenido portavoces claros y bautizados como

- Toutain editor: habil empresario cuyos productos son criticables aunque sus lanzamientos son sumamente eficaces. Por mucho «amor» que le declara al comic no logra esconder que sus intereses son comerciales

Sunday: lobo con piel de cordero. Se le ven las patas de Nueva Frontera. El engaño consiste en que bajo la apariencia de criticos se esconden los publicistas más interesados

- Nueva Frontera, beneficiarios del anterior hacen su agosto con las superfirmas. Poseen, además, la mas visible cabeza de los criticos oficiales «prestigiando» sus páginas (Javier Coma). Apoyados en su cadena de librerías, siente auténtica debilidad por los actos publicos de promación, oficiados por Mariano Ayuso (director de Sunday), con presencia del santón de turno en plan firmante y afirmante

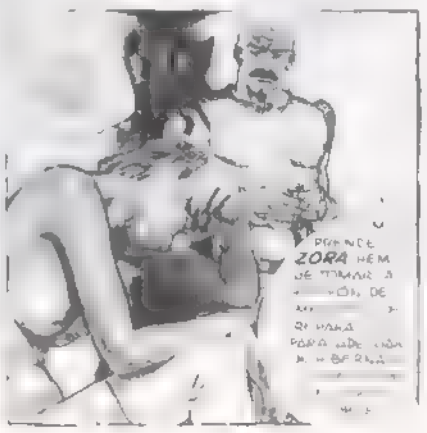
LAS «HONRADAS» EXCEPCIONES

«Personas que para realizar su trabajo de opinión, divulgacion u orientacion se informan previamente, si es posible en contacto directo con el autor, para conocer las motivaciones y condicionamientos (si los hubo). Estudiar la técnica narrativa, la correlación de valores idea-lenguaje-plastica, hacer análisis comparativo...»

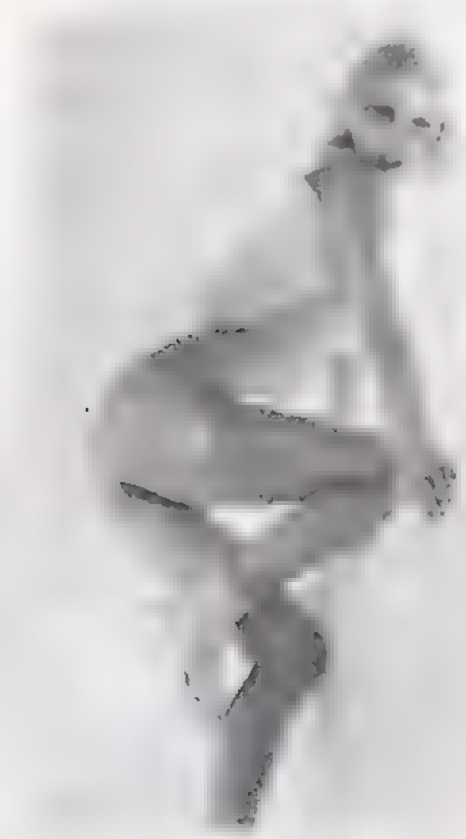
Con estas palabras Fernández habla de esas excepciones que en teoria pueden ser honradas, pero que en la práctica no lo son tanto. Ya decíamos antes que el único-mejor portavoz que el autor posee es su creación. Argumentándonos en esto anulamos, o pretendemos hacerlo, la larga lista enumerativa previa a la confeccion de un estudio tal como lo entiende un estudiable, no un estudioso

«Las motivaciones» no son de interes valorable; aportan un dato mas biografico que critico. «los condicionamientos» operan al mismo nivel, y en cualquier caso pueden ser atenuantes, pero no exculpatorios, al menos en la situacion actual (comiendo aparte se encuentran las condiciones laborales de los años sesenta, aunque no aplicado de un modo homogeneo, sino ciñendonos a cada obra y su autor correspondiente).

«La tecnica narrativa» es algo que el critico debe conocer y no necesita la tutela del autor para poder hablar sobre ella. «La correlacion de valores idea-lenguaje-plastica» nos viene dada en el resultado de la obra (lo que comunica el autor) no en la intencionalidad del dibujante guionista, que se le puede perder entre la cabeza y el papel



Los análisis comparativos, origen o evolución de estilo consisten en poseer el material que contiene la obra del autor en la mayor amplitud posible. El esquema a seguir es sencillo y progresivo: asimilar



los estadios por los que el dibujante ha pasado y cotejarlos del primero al ultimo, marcando los pasos en la produccion intermedia. Con un montón de tebeos se puede prescindir totalmente del autor

En el desarrollo de este apartado una cosa comun une a todos los puntos tratados: el carácter innecesario del trato con el autor. ¡Atención!, esto no es una norma basica ya que la posibilidad es opcional, pero los casos que vamos conociendo alejan al crítico de su auténtico material de trabajo (las historietas) para desplazarlo a un secedáneo menos imparcial (el historietista) En estos casos, y más por estadistica que por condicion «sine qua non», el resultado es el amiguismo crítico, que produce «bluffs» de mercado y fraudes al lector. La crítica se hace sobre la obra y por extensión repercute en el autor, pero siempre en este orden de pasos

La preocupacion que Fernando Fernandez parece mostrar por el crítico, se debe a que determinados autores actuales producen para la crítica y no para el «respetable», invirtiendo el orden en la escala. La ingeniosamente deliciosa frase de Wilde que dice, más o menos, que el crítico sirve para educar al público y el artista para educar al crítico, no tiene validez pensando en Foster, Raymond y Corben (en su primera etapa), que dibujaron porque tenian que conectar con el mayor número de personas a traves de su trabajo, aunque despues la crítica les reconociera sus valores

Fernández tiene una labor que cumplir y nosotros otra tan distinta como complementaria. Es una invitación al «zapatero a tus zapatos» procuraremos ser la horma más justa.

CONFUNDIR LA ESTETICA CON LA NARRATIVA

El segundo articulo que llama la atención especialmente, de los publicados por F.F., es el que incluye en el numero 41 de la misma revista de Toutain.

El articulo hace referencia a los paralelismos cine comic, que Fernández niega y pretende echar por tierra con argumentos demasiado ligeros como para poder siquiera hacerles algo más que cosquillas

Para el, las diferencias son evidentes en partes del trabajo, en la industria que los respalda y en la fotografía y el dibujo.

El error en que incurre Fernandez pasa de lo escrito a lo dibujado, sobre tdo en la obra reciente. Cuando se han apurado paralelismos entre el séptimo y el noveno arte se hacia clara referencia al **lenguaje**, a la forma de contar, incluso teniendo en cuenta que uno se realiza sobre papel y el otro sobre celuloide, que uno se sustenta en el dibujo y otro en la fotografía y que uno tiene una narrativa continuada y elíptica y el otro totalmente elíptica. Esto viene a cuento porque Fernandez no hace una sola mención al lenguaje, sino sólo a la **plástica**

El mejor ejemplo lo tenemos en el frivolizado asunto de los «story-boards», que no se realizan buscando una función estética o plástica en sí, sino para ver las posibilidades de resolución de un plano o una secuencia

El contrapunto que propone no sirve, en primer lugar, porque no son tantos los dibujantes que recurren a la fotografía, en segundo, porque lo suelen hacer por impotencia gráfica y en tercer lugar, porque raramente superan a la fotografía; a lo sumo la trasvasan a sibujos, la retocan como haría un fotógrafo profesional de estudio con una novia de pestañas pequeñas o una niña de primera comunión con pocas pecas

La relación comic-dibujo no es de parentesco, sino de unidad, aunque luego se construya según cada medio.

La capacidad de sugerencia en el cine está, no en un trazo suelto o en un raspado de cucharilla, sino en una iluminación, una angulación, un tratamiento fotográfico, una planificación, una ambientación, una interpretación o una música...

El parecido con la pintura está en el carácter dibujistico o pictórico que se da en la realización práctica de las viñetas, pero sus diferencias son evidentes en la función y en la predisposición ante el lienzo o papel en blanco. La pintura es comprensiva en sí: salvo excepciones tiene que contener en una sola imagen la acción y tiene en esta misma imágen la sugerencia, que es expansiva. El comic es doblemente expansivo: de un lado la sugerencia debe superar lo que está encerrado en el marco de la viñeta (como la pintura), del otro, una viñeta se extiende en sí misma, prolongandose en la siguiente sin que el marco sea una frontera delimitatoria como el muro de Berlín, sino una demarcación convencional que se rompe una vez consumida la visualización de lo que contiene.

Cuando la pintura se convierte en una obsesión para los que se quedan a medio camino entre un medio y otro, ésta se vulgariza y el comic se entorpece, o mejor, se anula. De ahí que «Zora y los hibernautas» sea un comic que narrativamente no resulte, porque cada viñeta se consume en sí misma, ofreciendo raras veces conexión con la siguiente. Segun la opinión de F.F una sala del museo del Prado vista a la velocidad de lectura de un tebeo, sería una historieta si mantuviese una mínima unidad temática.

ZORA SE DIBUJA CON ZETA (S.A.)

Otro aspecto, relacionado con lo anterior es la supeditación a la fotografía que tiene Fernando Fernández. Buena parte de sus espléndidas chicas no son mas que fotografías copiadas. Los ejemplos que se reproducen pertenecen exclusivamente a algunos numeros de «Interviu» casi simultáneos a la realización de las

planchas. Sólo en esta publicación han aparecido algunos ejemplos, lo que hace pensar que buena parte del resto pueden venir de revistas especializadas o de las páginas «sexy» de revistas informativas para ejecutivos.

De todo esto se desprenden tres cosas

- Que las chicas de F.F. no son «espléndidas» por obra y gracia del autor, sino por la de la Naturaleza y la de la fotografía
- Que es lógico que las historietas de F.F sean estáticas incluso en sus componentes (páginas y viñetas) pues los modelos que copia son estaticos, no sólo porque la fotografía, generalmente, detiene más que recoge el movimiento, sino porque las que usa no buscan el movimiento, sino que se basan en poses estaticas e incluso yacen.es. Por ello la imagen queda congelada, detenida...
- Que en el momento de realizar la plancha F.F no tiene en cuenta las distintas posibilidades de resolucion, sino las de su archivo fotografico. Cada viñeta no será el resultado de la concepcion de un autor, sino el de la colección de revistas del grupo Zeta y otras editoriales, convenientemente seleccionadas y preparadas

En F. Fernández la narrativa es dudosa por el hecho sencillo que el mismo pregona, de que está supeditada a la plastica. En el número 35 de la revista «Creepy» explica así su sistema de trabajo. «lo he dicho muchas veces: las «soluciones dadas me abuerren. Cuando empiezo una plancha no sé cómo la compondré al final (después de mucho hacer y deshacer) ni de qué colores la pintare»

Ocurre con esto, que sin una idea previa de lo que va a incluir en la pagina, Fernandez va construyendo más en función de la plastica que de la narrativa, del montaje que de la secuenciacion. De esto adolece continuamente «Zora y los Hibernautas», de un montaje de pagina que la convierte a veces en un poster no en una historieta, y en el que cada viñeta esta al servicio de una supraformulación: la pagina, entendida como principio y fin de la realizacion estetica.

Nadie le niega a Fernando Fernández su experimentación en técnica y colores y su preocupación plastica, pero de ahi al lenguaje media un abismo que, creemos, él no sabe salvar

Por todo esto, al escribir F.F. su «frecuencia moderada» no sabemos si actua de buena fe y poco conocimiento o tratando de legitimar que lo suyo es comic y lo demás cine dibujado

ALGO QUE NO COMPRENDEMOS

Sabido es por los lectores de nuestra revista que siempre hemos defendido la teoría de que comic y cine son medios de expresión que se han desarrollado al unisono influenciándose mutuamente. Nuestra posición en este sentido ha sido clara pero no impositiva, pues no invalidamos otras teorias que lo intenten relacionar con otros medios. Conocemos sobradamente la relación que ha tenido y tiene con la fotografía, el teatro, la literatura, la pintura, las artes gráficas etc... También es verdad que hemos sostenido que su relación con el cinematógrafo es tan elevada que minimiza la existente con otros medios menos importantes de lo que algunos tratan de hacernos creer

Lo que se nos hace verdaderamente extraño es que algunos sostengan que este medio tiene poca relación con el cine y luego, al estudiar sus trabajos, nos encontremos conque la influencia que éste ha ejercido (consciente o inconscientemente) es tan grande, que resultan un pastiche de determinados films.

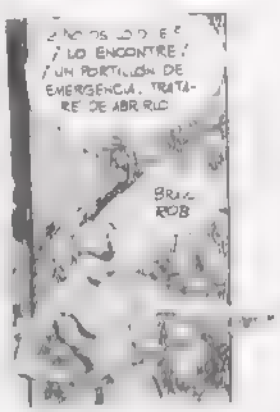
ZORA: EL PASTICHE

Tal como vimos antes, Fernando Fernandez trata de quitarle valor a la relación cine-comic sin argumentos válidos.

Supongamos que las afirmaciones de Fernandez sean correctas. Segun esto, que la primera parte de Zora (como más tarde trataremos de probar) sea un pastiche de «Alien» (Riddley Scott 1980), «El planeta de los simios» (Franklin Jo Shaffner 1967) «La humanidad en peligro» (Gordon Douglas 1953) «Regreso al planeta de los simios» (Ted Post 1969) etc, no es influencia ni relacion sino pura casualidad

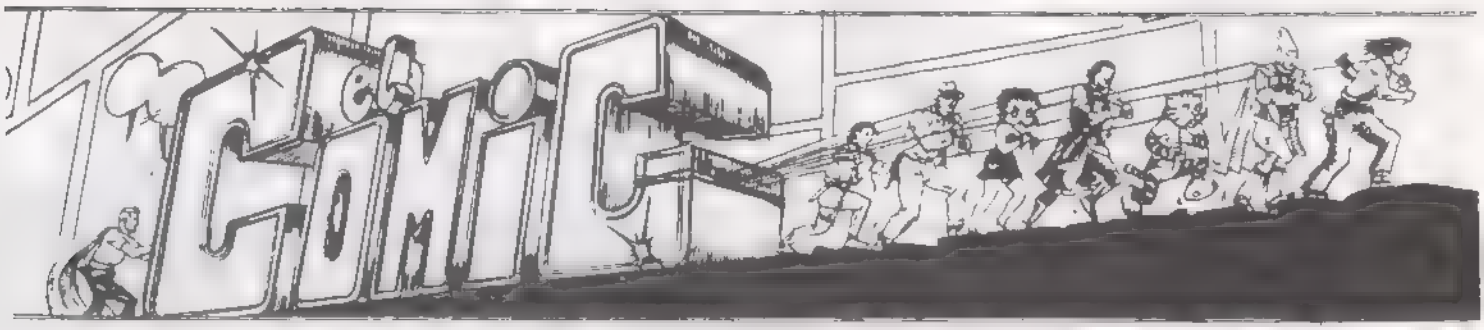
En ninguna ocasion hemos cometido el error demagogico y poco honrado de lanzar una hipótesis sin poseer un sosten poderoso en que apoyarnos. En el presente caso nuestro sostén será precisamente la idea argumental de «Zora y los hibernautas», convenientemente desmenuzada

Para su mejor analisis dividiremos el argumento en varios apartados numerados que haremos corresponder con un determinado film. Haremos esta division en el orden cronologico de narración y señalaremos, para una mejor localización, los capitulos a los que corresponden en la historia



IDEA ARGUMENTAL DE ZORA

1. Guiadas por una computadora, unas astronautas descubren la existencia de un asteroide. Dirigen su nave espacial



hacia él. Desembarcan, y en el interior de un templo construido sobre el asteroide, son atacadas por alienígenas. Uno de estos alienígenas se apodera de la astronauta de nombre Lena, envolviendo con su cuerpo la cabeza de ésta. Los intentos por liberarla del alienígena resultan infructuosos porque éste desprende un ácido corrosivo (Primer capítulo).

2. Varios astronautas en estado de hibernación son despertados de su largo letargo. Descubren que se encuentran en un mundo diferente al que han abandonado y en el que el orden social y genético ha sido alterado: especies consideradas en su mundo como inferiores se han hecho con el poder. Posteriormente comprueban que estos seres son descendientes de otros que habitaban el mismo mundo que ellos (La Tierra), que han sobrevivido a una guerra nuclear. Las clases dirigentes del nuevo mundo conocen la existencia de los antiguos dominadores, pero ocultan sus conocimientos al pueblo, haciendoles creer que el mundo siempre ha sido tal y como lo conocen en el presente. Algunas investigadoras contestatarias (Tura y Nylea) descubren el engaño, comenzando la descomposición del sistema dominante al conocerse la existencia ancestral de otros seres. Amón (uno de los astronautas hibernados) encuentra el resto de sus compañeros a los que les ha sido vaciada la mente por orden de los seres que ahora gobiernan el mundo. (Segundo capítulo)

3. Astronautas y aliados luchan contra unas hormigas gigantes. Mutantes que han adquirido un tamaño gigantesco por la acción de la radioactividad producida por una guerra nuclear. (Tercer capítulo).

4. Zora y Nylea, acompañadas por los dos astronautas supervivientes van en busca de sus orígenes a una tierra prohibida. En ella, además de las hormigas mutantes, encuentran a una tribu de adoradores de una nave (Géminis II). Se trata de seres humanos que ocultan su rostro debajo de un mascaron. En el transcurso de una ceremonia, se despojan de este, dejando al descubierto una cabeza deforme que pone en evidencia su naturaleza mutante (Capítulos quinto y sexto).

5. De como se explica la existencia de estos mutantes bajo la invasión de los parasitarios Tankras. (Capítulo sexto)

CINCO PELICULAS AL PRECIO DE UNA

Llegados a este punto de la idea argumental de Zora, creemos que resulta fácil para cualquier cinéfilo relacionar cada uno de los apartados en que la hemos dividido, con algunos de los films mencionados. Como suponemos que no todos los lectores son cinéfilos matizaremos más la analogía de Zora y los films.

1. Esta parte del argumento es igual a los primeros minutos de «Alien, el octavo pasajero». Las diferencias serán en cuanto a guión, decorados etc., pero la idea básica es prácticamente la misma. Ejemplo: en Zora, en lugar de la nave templo de «Alien» se coloca un templo a secas.

2. «El planeta de los simios» como idea argumental es muy similar a esta parte de «Zora...». Las diferencias serán de forma, no de fondo. Ejemplo, en Zora se han sustituido a los simios (especies inferiores) por las mujeres-abeja (igualmente consideradas en un mundo machista). Los simios contestatarios Gira y Cornelius se convierten en la historieta en las contestatarias mujeres-abeja Tura y Nylea. El astronauta al que es vaciada la mente en «el planeta de los simios», se sustituye en Zora por todo el grupo de astronautas, etc...

3. Esta parte del argumento está basada en el film «la Humanidad en peligro». En él, como resultado de unas pruebas nucleares, la radioactividad ha producido mutaciones en las hormigas que adquieren un tamaño gigantesco que pone en jaque a la humanidad.

Continuando con la serie de simios, el segundo de los films (Regreso al planeta de los simios) tiene mucho en común con esta parte argumental de Zora.

En el film, los seres adoradores lo son de una bomba atómica. La mascara que llevan para ocultar su mutación, en vez de ser un mascarón (como ocurre en Zora) es una imitación perfecta de las facciones humanas. Como en «Zora...», durante una ceremonia ritual dejan ver sus alteraciones quitándose la máscara toda la tribu.

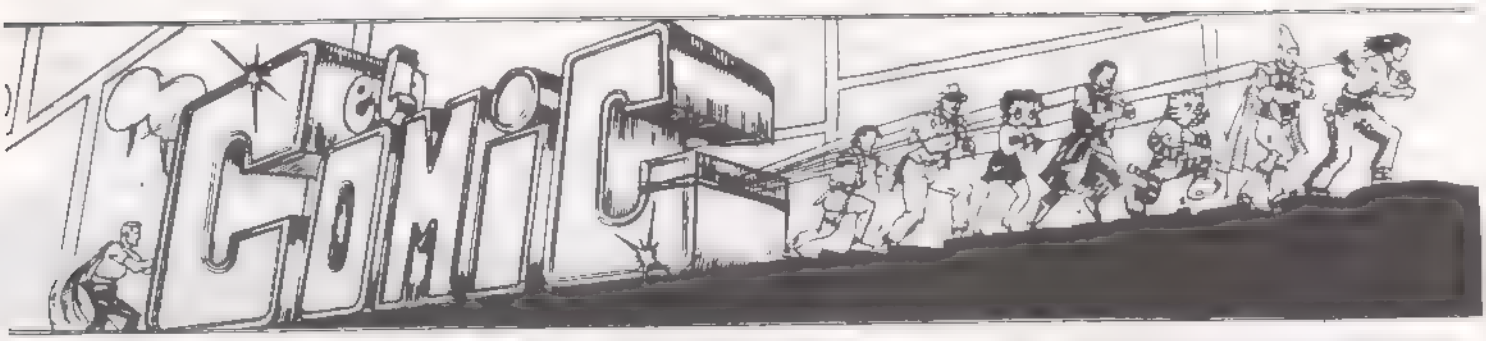
5. La idea de cómo los Tankras han convertido en mutantes a seres humanos

C/ DEL PILES, 7 BAJO

GIJON

dimmo diseño

PROYECTOS
DECORACION
DISEÑO COMERCIAL



es una mezcla de varios detalles argumentales de films como «el experimento de Dr. Quattermass» y de comics como «Hom» (Carlos Jiménez)

En el artículo «Comic-arte/Nuevo comic: ¿Un comic de vanguardia?» publicado en nuestro número anterior, sostenìamos la teoria de que estos comics pretendidamente vanguardistas, cada vez se asemejaban más a la forma de realización de los telefilms (no ingleses y demás excepciones). El análisis de «Zora y los hibernautas» nos ha llevado a afirmarnos en nuestra hipótesis

Vamos a dejar aparte el análisis linguistico de Zora, no porque nos desvie de nuestra teoría (reune gran parte de las deficiencias apuntadas en anteriores articulos), sino porque con el análisis del argumento tenemos suficiente apoyo y porque otro estudio nos llevaría un monton de páginas y haria el artículo interminable y de alto tonelaje.

La construcción argumental de Zora responde a la técnica mas depurada de la creacion de guiones para telefilms. Nos explicamos: se precisa un guion de ciencia-ficción para un telefilm; se le suministran datos de otros argumentos del mismo género a una computadora y la máquina ofrece una cantidad de soluciones derivadas de aquellos argumentos En el caso de «Zora...» no se ha empleado la computadora o su sustituto (grupo de negros especializados) pero el resultado es el mismo

CON Z DE ZARRAMPLIN

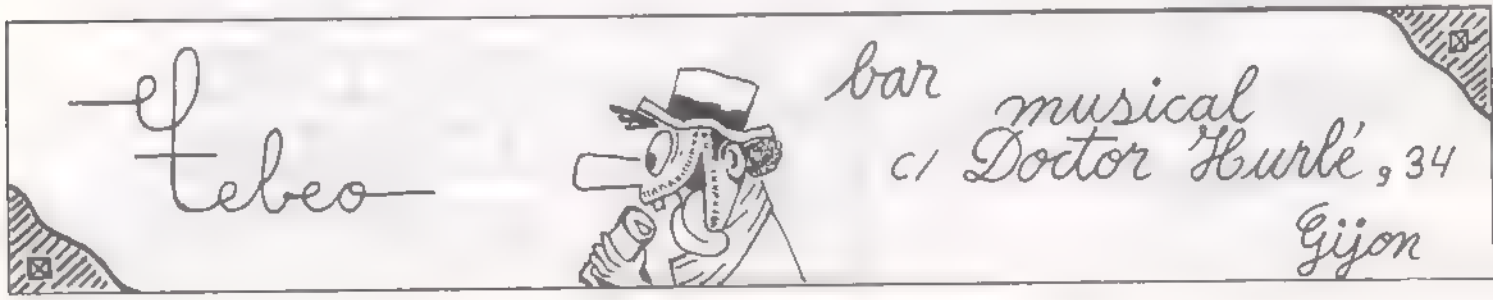
A todo lo tratado hasta el momento, se une agravante: el dibujante de comics ha pasado de «mercenario del dibujo» a «artista» y cree que eso tiene que demostrarse Es el asunto que se da en el cine con los nuevos directores y los viejos y buenos artesanos, cuando se cree que para hacer arte hay que producir para la élite y evitar que sea comprendido por todos. Lo que cualquiera puede entender está bien realizado, es entretenido, pero no pasa de ser artesanía. Es una confusión muy habitual a la que prejuicios y acomplejamientos culturales convierten en una trampa fácil de caer

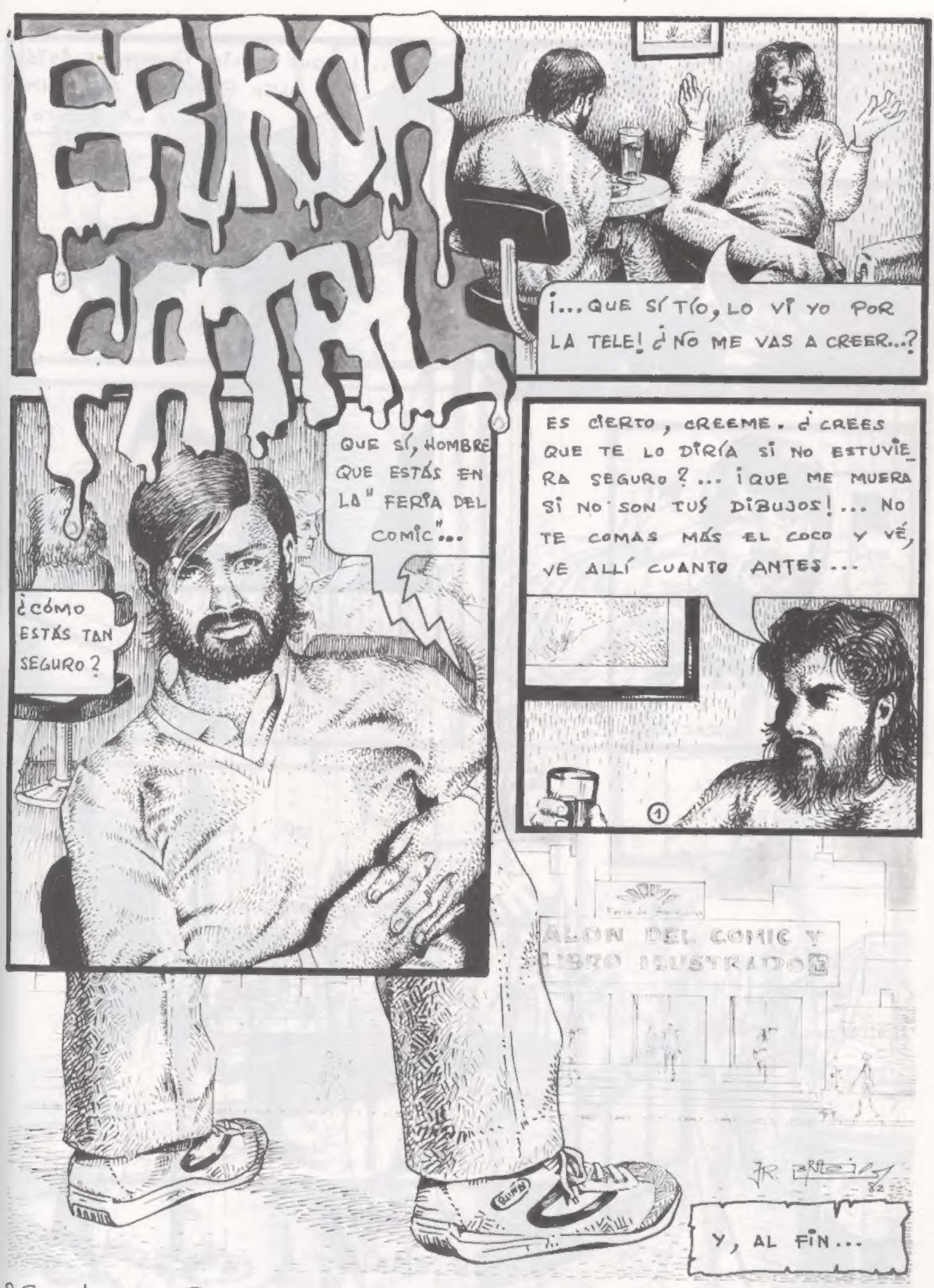
Lo que se esta viendo cada día más claro es que detrás de estas formas nubladas, se encuentran con frecuencia hombres sin ideas buscando desesperadamente nuevas formas que oculten este defecto. Creemos, y en buena parte demostramos, que Zora no aporta nada nuevo, que no dice cosas que no hayan sido dichas Pero eso sí, los textos se hacen interminables y en el sentido menos riguroso «profundos» en sus desmesuradas pretensiones de contenido La máscara que oculta todo esto son las palabras epatantes y el rebuscamiento continuo, que cae de lleno en la pedantería

Zora, que empieza con un cierto aspecto de comic social, deriva hacia un intimismo en busca de «verdades profundas sobre temas universales» (el amor) y termina en un desbarre casi metafísico en el que se pierden las ganas de seguir leyendo. No pretendemos que lá historieta tenga que ser monotemática, pero sí que las cosas sucedan por algo y que ese algo dé una idea de continuidad, de vertebramiento, no de ser un cajon de sastre.

Por último, opinamos que Fernández es un dibujante excesivamente preocupado por mostrar su investigación en nuevas técnicas, que tiene un interés desmedido por ser reconocible y diferenciable. Nos parece muy lógico, siempre que esto no suponga sacrificar otros aspectos más importantes para la comunicación, que para la satisfacción del artista. Lo que más destaca es el color, buscando y logrando el volumen y persiguiendo una manera de hacer reconocible, pero olvidando la semantización, que el color signifique algo acorde con lo que se cuenta; no que sea un mero adorno, sino que cree ambientes, sensaciones. Y es que para colmo, el color de Fernández no sólo no situa, sino que ni siquiera es bonito, ni siquiera está -puestos a ser esteticos– bien combinado Aunque mejor dejemos el asunto aqui porque para gustos se hicieron colores y sobre gustos, no queremos ser los primeros en escribir

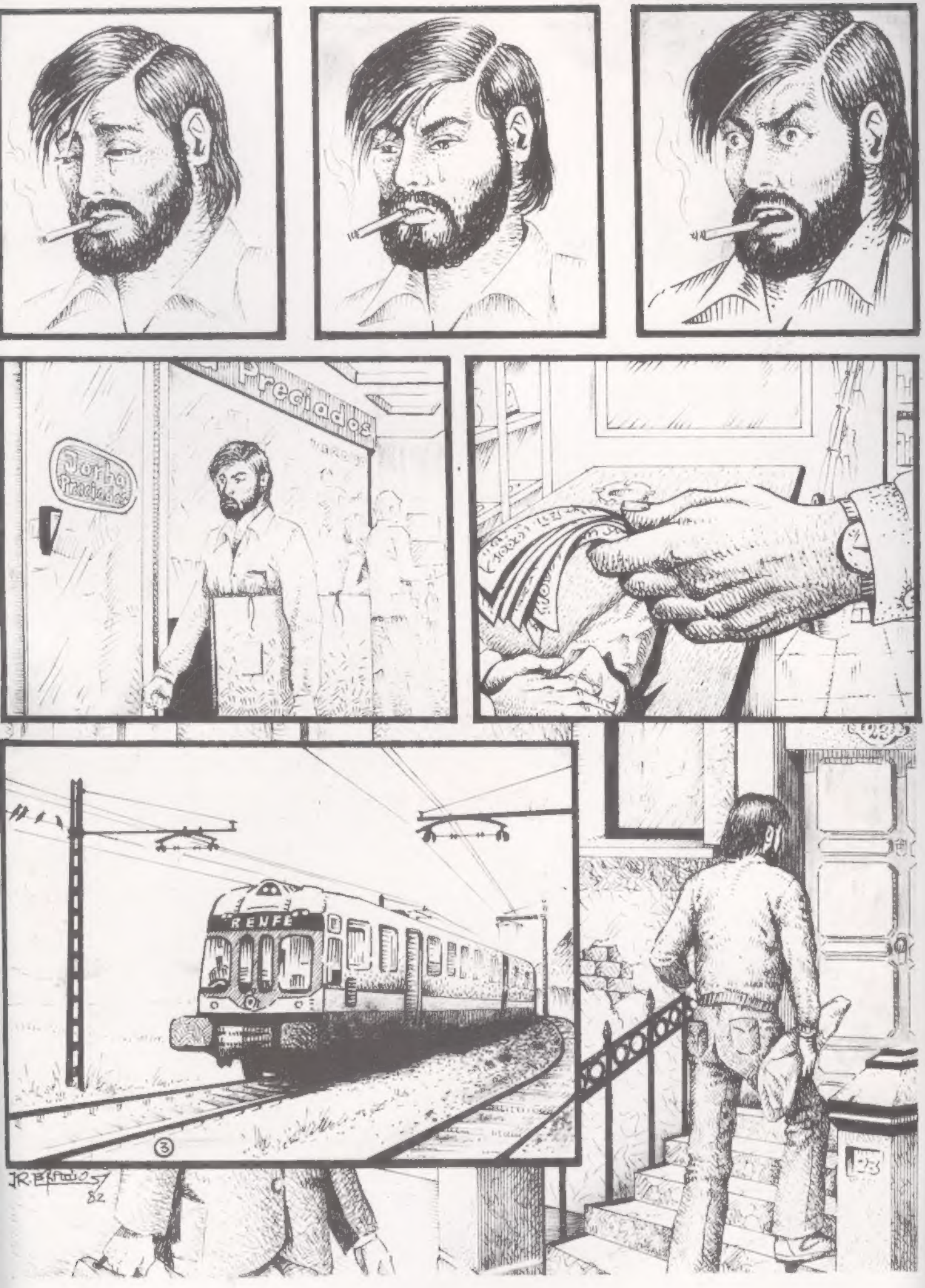
JAVIER CUERVO FAUSTINO RODRIGUEZ
Y GONZALO LORENZO

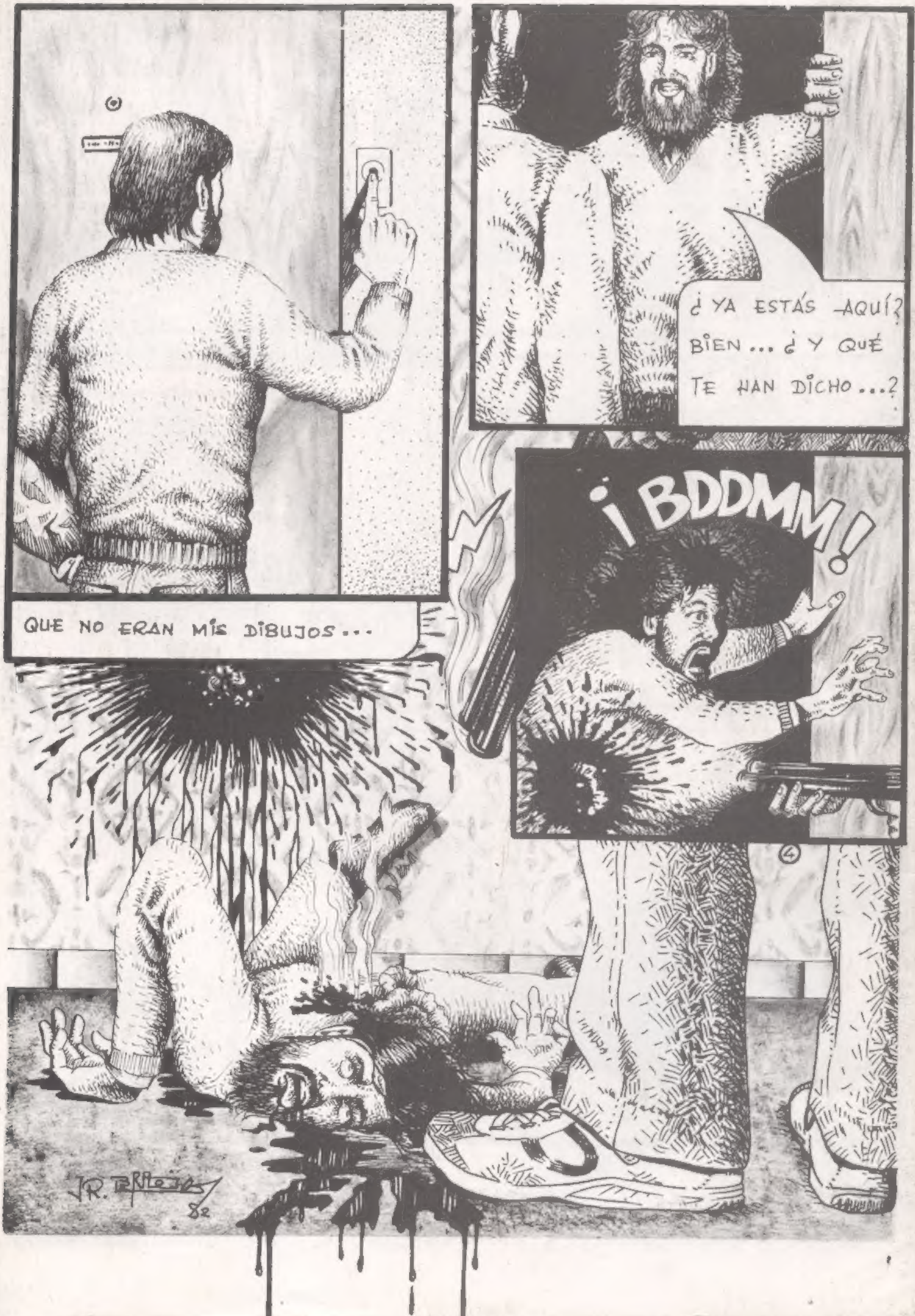



ERROR
¡...QUE SÍ TÍO, LO VÍ YO POR LA TELE! ¿NO ME VAS A CREER...?
¿CÓMO ESTÁS TAN SEGURO?
QUE SÍ, HOMBRE QUE ESTÁS EN LA "FERIA DEL COMIC"...
ES CIERTO, CREEME. ¿CREES QUE TE LO DIRÍA SI NO ESTUVIERA SEGURO?... ¡QUE ME MUERA SI NO SON TUS DIBUJOS!... NO TE COMAS MÁS EL COCO Y VÉ, VE ALLÍ CUANTO ANTES...
1
SALON DEL COMIC Y LIBRO ILUSTRADO
JR 82
Y, AL FIN...

POR JAVIER REIGADA BRAOJOS 82

NO CHICO, LO SIENTO, TUS DIBUJOS FUERON RECHAZADOS...
...LO QUE SALIÓ POR TELEVISIÓN FUE ALGO PARECIDO A LO TUYO, PERO... LO SIENTO.
Si
B... BIEN, GRACIAS...
LA DESOLACIÓN ERA TOTAL Y ABSOLUTA.
MENU
JR. 82
2


Precipados
Jorba
Precipados
RENFE
91
3
82


¿YA ESTÁS AQUÍ? BIEN... ¿Y QUÉ TE HAN DICHO...?
¡BDDMM!
QUE NO ERAN MIS DIBUJOS...
J.R. RIOJA 82